LES LEÇONS ÉCRITES

DE

RAOUL PUGNO

Paris, 1909.

LES LEÇONS ÉCRITES

DE

RAOUL PUGNO

— CHOPIN —

AVEC UNE BIOGRAPHIE DE CHOPIN

PAR

M. MICHEL DELINES

Prix : 6 francs

LIBRAIRIE DES ANNALES

Politiques et Littéraires

9, RUE BONAPARTE, 9

PARIS

FRÉDÉRIC CHOPIN

CHAPITRE PREMIER

Avant l'opus I : Années d'enfance et d'amitié.

« La musique commence où la parole s'arrête. »

Quand nous ne trouvons plus de mots pour exprimer une émotion vive, triste ou gaie, mais toujours élevée, cette émotion qui rend meilleur et rapproche de l'idéal poursuivi, nous nous détournons de la parole pour nous réfugier dans la langue aérienne d'Orphée. Les grands musiciens deviennent alors les poètes qui parlent le plus distinctement à notre âme, et les interprètes de leurs œuvres — comme Raoul Pugno — sont les sublimes artistes qui nous rendent avec puissance les sentiments et les pensées, la joie et la souffrance, tout le doux parler des Bach, des Beethoven, des Schumann, des Chopin...

Pourtant tous ces grands maîtres ont eu une existence terrestre, qui doit nous intéresser d'autant plus que leur œuvre y est intimement liée, et en porte souvent la marque indélébile. Et non seulement la vie individuelle du compositeur se reflète dans ses sonates, ses concertos, ses nocturnes..., mais celle de son époque, avec son caractère moral, politique, religieux, et ses tendances sociales, avec le murmure des fleuves et des lacs qui arrosent le pays où il est né, avec les caprices et les bizarreries du tempérament national.

Il n'est donc pas sans intérêt de connaître l'origine des ancêtres de Chopin. Malheureusement elle restera toujours un peu douteuse : la tradition qui présente Nicolas Chopin, le père de Frédéric, comme un descendant de Chopin d'Arnouville, n'offre pas plus de présomptions en sa faveur que celle qui veut qu'il soit le petit-fils d'un certain Polonais nommé Szop, un heiduque au service de Stanislas Leczinski, qu'il aurait suivi en Lorraine. C'est à Nancy que selon cette version les Szop seraient devenus des Chopin.



CHOPIN, D'APRÈS LE TABLEAU DE DELACROIX

D'ailleurs les documents à l'appui font totalement défaut. Nous ne savons qu'une chose avec certitude, c'est que Nicolas Chopin était Français et qu'il quitta Nancy pour aller s'établir à Varsovie sur la demande d'un ami français, qui avait fondé dans la capitale de la Pologne une fabrique de tabac à priser. C'était alors le règne des tabatières, l'entreprise marchait très bien et Nicolas Chopin consentit volontiers à partager avec son compatriote la direction de la fabrique.

Petites causes, grands effets : l'émigration de Nicolas Chopin, insignifiante en soi, eut pour conséquence de doter le monde, cinquante ans plus tard, du musicien de génie qui a su répandre sur la fruste et sauvage mélodie populaire polonaise la grâce et la clarté de son esprit français, en la modelant dans les formes les plus hardies, les plus diverses, et en même temps les plus savamment expressives que l'art du piano ait jamais connues.

Nicolas Chopin ne jouit pas longtemps de la situation aisée que lui assurait la fabrique de tabac à priser. La Pologne, que Catherine II et Frédéric II s'étaient déjà en

partie partagée, allait souffrir une nouvelle mutilation. Tout le pays était en effervescence. Nicolas Chopin se rallia au parti de Kosciuzko, s'enrôla dans la garde nationale et échappa miraculeusement à l'assaut de Praga, faubourg de Varsovie, attaqué par Souvorov en 1794.

« Les rues sont couvertes de cadavres, le sang coule par torrents », écrivait le général victorieux à Catherine II. Nicolas Chopin se battit vaillamment et fut vite promu capitaine; il défendait une cause bonne et sainte, la liberté de la Pologne !... Il faisait mieux encore, il allumait inconsciemment en son âme ce foyer de polonisme poétique dont son fils héritera et qu'il fera éclater magnifiquement dans ses sublimes polonaises et ballades.

Lorsque la rafale s'était déchaînée sur la Pologne, Nicolas Chopin avait d'abord songé à rentrer en France, mais là aussi grondait la tempête, et d'ailleurs la Convention était toute gagnée à la cause de Kosciuzko... N'était-ce pas la grande cause de l'affranchissement des humbles que tout citoyen, sur quelque point du globe qu'il se trouvât, devait défendre ?... Et Nicolas Chopin en combattant pour la Pologne fit œuvre de bon Français.

Quand la Pologne se vit traîtreusement écrasée et dans l'impossibilité de continuer ouvertement la lutte, Nicolas Chopin n'en poursuivit pas moins sa propagande d'idées françaises. Il entra comme professeur de sa langue maternelle d'abord chez la femme du staroste Laszynski, où il eut pour élève Marie Walewski, devenue si célèbre depuis sous le nom de comtesse Skarbek. C'est dans cette dernière famille qu'il fit la connaissance de Justine Krzyzanowska, fille d'un pauvre gentilhomme polonais; il l'épousa en 1806.

Ce fut un mariage d'inclination dont le temps ne fit que resserrer les liens. Justine Krzyzanowska, que nous devinons exquise par les quelques mots émus qu'en dit son fils dans ses lettres, mais sur qui nous avons peu de documents, nous apparaît comme une de ces mères d'une autre génération, adorables de tendresse et de sollicitude, telles que Tolstoï et Tourguénev aimaient à nous les dépeindre.

George Sand, bon juge en la matière, assure que l'amour que Chopin portait à sa mère fut en réalité l'unique passion de sa vie.

Très intelligente, elle se distinguait par sa bonté souveraine, qu'elle ne limitait pas au cercle de sa famille, bien qu'elle chérît ses enfants au point de ne jamais consentir à se séparer d'eux, mais qu'elle répandait sur tous ceux qui l'approchaient. Elle donna à Nicolas Chopin deux filles à une année de distance, et le 1er mars 1809, un fils, Frédéric.

La jeune famille habitait alors Zelazowa-Wola, sur les terres de la comtesse Skarbek, dans les environs de Varsovie. Le jeune comte Frédéric Skarbek, élève de Nicolas Chopin, fut le parrain du futur compositeur et lui donna son prénom.

Frédéric ne conserva nul souvenir du lieu de sa naissance, car il n'avait que dix-neuf mois lorsque son père quitta Zelazowa-Wola pour le poste de professeur de langue française au nouveau lycée de Varsovie, et peu après à l'École des Artilleurs et à celle des Ingénieurs, dans la même ville. Dès lors Nicolas Chopin put vivre avec sa famille dans une aisance relative, car si son traitement était modeste, il donnait dans l'aristocratie polonaise des leçons particulières très bien rémunérées.

Dès sa plus tendre enfance, Frédéric Chopin se trouva dans un milieu distingué, où la littérature et les arts étaient en grand honneur. La famille Chopin recevait beaucoup, et dans ces réunions familières l'on discutait les mérites des poètes et des artistes en vogue. Nicolas Chopin était plutôt un esprit ordinaire, mais toute la jeunesse autour de lui aspirait à de nouveaux horizons. Les sœurs aînées de Frédéric Chopin s'essayaient à divers travaux littéraires et devaient plus tard publier d'intéressants articles dans des revues pédagogiques.

Frédéric manifesta de bonne heure un goût prononcé pour la musique. Un almanach de l'époque, *Pamiatka po dobrej matce* (le Mémorandum de la Bonne Mère), rapporte qu'à une soirée donnée par une dame du monde, le jeune Chopin, à peine âgé de huit ans, joua du piano et produisit une telle impression, que tout le monde salua en lui un nouveau Mozart.

Chose étrange, bien que Chopin ait manifesté très jeune un goût prononcé pour la musique, dans sa tendre enfance il semblait ne pouvoir la souffrir. On raconte que dès qu'il entendait chanter ou jouer du piano ou de tout autre instrument, il se mettait à pleurer, et l'on avait toutes les peines du monde à le calmer. Cet exemple n'est pas unique; Tchaïkowsky de même, quand il était tout petit, se jetait sur sa couchette et se lamentait : « Oh! cette musique, cette musique, elle me fait mal! » Cela n'explique-t-il pas que ces futurs grands musiciens étaient déjà très sensibles au langage des sons, sans être encore capables de coordonner des sensations trop vives pour leur débilité, et qu'ils souffraient de ce qui devait plus tard faire leurs délices ?

En grandissant, Frédéric fit preuve d'une véritable passion pour le piano et à six ans prit des leçons pour son plaisir.

Être le professeur de piano de Chopin! Quelle gloire!

Il n'en eut d'ailleurs qu'un, un seul! et encore, celui-là, Adalbert Zywny, était violoniste!

Originaire de Bohême, Zywny s'était établi à Varsovie vers la fin du XVIIIe siècle et devint bientôt le maître à la mode. Toutes les jeunes filles et tous les jeunes gens de la haute société furent ses élèves. Se doutait-il que son petit Frédéric deviendrait un prodige? Ou comprit-il tout de suite que cet enfant, à l'esprit indépendant et curieusement imaginatif, devait être livré à lui-même, et que le mieux était, après lui avoir inculqué les principes généraux de la musique, de le laisser suivre sa propre inspiration ?

Un ami de Chopin, qui fut son camarade, Jules Fontana, raconte que les progrès du jeune pianiste furent si étonnants, que son professeur et ses parents tombèrent d'accord, lorsqu'il atteignit l'âge de douze ans, de l'abandonner complètement à sa propre inspiration et de le suivre au lieu de le diriger.

Chopin a toute sa vie conservé un affectueux souvenir à son unique maître de musique et parle toujours de lui dans ses lettres comme de « l'honnête Zywny ». Il lui savait gré d'avoir d'emblée compris sa fougueuse nature au lieu de la briser.

Zywny était bon connaisseur de Bach, un modeste et véritable artiste qui composait pour son plaisir avec le feu sacré de l'art, mais qui n'a rien publié. A-t-il pressenti le génie de son petit élève et entrevu les immortels *Préludes?* Toujours est-il qu'il l'encouragea à composer avant même que l'enfant sût écrire.

plaisir à trouver à redire au succès d'un jeune artiste dont la renommée n'est pas encore solidement établie. Chopin était sensible à l'excès; la moindre remarque, la plus légère réticence dans l'éloge le faisaient cruellement souffrir.

En général on lui reprochait de jouer trop doucement, avec une délicatesse exagérée et on le surnomma malicieusement le « pianiste pour dames », à quoi ses fervents ripostèrent en le proclamant « l'Ariel du Piano. »

Le critique musical de la *Wiener Theaterzeitung* écrivait : « On remarque des défectuosités dans le jeu du jeune homme, parmi lesquelles il faut relever en particulier le peu d'attention qu'il accorde à l'accent indiqué au commencement des phrases musicales. »

Berlioz, plus tard, formulera un reproche analogue en ces termes : « Chopin supportait mal le frein de la mesure; il a poussé beaucoup trop loin, selon moi, l'indépendance rythmique. » Il va même jusqu'à dire de lui : « Il ne pouvait pas jouer régulièrement. » Dans la suite, à Paris, Chopin joua un soir chez la baronne de Krüdner des *Variations* sur la sonate en la bémol de Beethoven. Un de ses amis, le pianiste Lenz, rend compte ainsi dans une lettre de l'impression qu'il a reçue en l'entendant :

« Il l'a interprétée admirablement, mais pas aussi admirablement que ses propres œuvres, pas de façon à nous transporter, pas en relief, pas comme une romance dont l'intérêt croît de variation en variation. Il l'a murmurée *mezza voce*, mais c'était incomparable dans la *cantilena*, la perfection même dans le phrasé, idéalement beau, mais *féminin!* Beethoven est un homme et ne cesse jamais de l'être! »

D'ailleurs Chopin n'aimait pas à jouer en public. Son jeu plein de délicatesse, de poésie, de réserve aristocratique, demandait le cadre restreint et choisi d'une élite capable de « commenter ce que mon jeu indique » selon l'expression du Maître. Et voilà pourquoi il lui répugnaitde se produire dans « la grande salle de monsieur tout-le-monde! »

Les grands musiciens qui l'ont entendu, d'ailleurs, ne tarissent pas en éloges! Mochelès déclare qu'il est unique, Mendelssohn lui trouve une originalité exceptionnelle. Liszt admire la pureté de son style et la noblesse de son jeu. Heine reconnaît en lui un poète. Enfin un contemporain anonyme résume ses impressions en classant comme suit les grands pianistes de son temps : « Thalberg est un roi, Liszt un prophète, Chopin un poète, Herz un avocat, Kalkbrenner un ménestrel, Mme Pleyel une sibylle, et Dœhler un pianiste. »

Le talent d'exécution de Chopin alla sans cesse grandissant, et n'atteignit son complet épanouissement que lors de son séjour à Paris, mais dès ses débuts il se révéla avant tout musicien et poète. Son premier concert obtint un succès si étourdissant, qu'il fut obligé d'en donner un second. Cette fois, il joua la *Krakoviak* et répéta à la demande du public féminin les *Variations*. Le succès fut encore plus vif qu'au premier concert.



CHOPIN CHEZ LE PRINCE RADZIWILL, A POSEN.
(Tableau de Siemiradzki. Collect. Antoine Jedrzejewicz)

Chopin fut particulièrement sensible à l'hommage de l'orchestre et de musiciens renommés comme Lachner et Gyrowetz, qui l'applaudirent plus fort que tous les autres. Dès lors, les salons les plus aristocratiques de Vienne se disputèrent la présence du compositeur virtuose. Il joua chez les Schwartzenberg, les Dichichstein, le comte Lichnowski, devant lequel il exécuta la sonate op. 90 qui lui fut dédiée par Beethoven. On sait que le compositeur s'était inspiré du touchant amour conjugal qui unissait le comte et la comtesse Lichnowski.

Dans le grand monde viennois Chopin était choyé et adulé, et les musiciens réputés de la capitale ne lui marchandaient ni leur admiration, ni leurs encouragements. Cependant dans ses lettres il a peu de mots aimables à leur adresse. Ainsi parlant de Czerny, avec qui il joua souvent à quatre mains, il dit : « C'est un brave homme et c'est tout... il est moins froid que ses compositions. »

Son séjour à Vienne avait si bien réussi, que Chopin

résolut de quitter définitivement Varsovie. Il ne se pressa pas d'y retourner, visitant d'abord Prague et Dresde, et rentra chez lui avec la préoccupation constante de se remettre en route. Déjà il pressent qu'il va s'éloigner de la Pologne pour n'y plus revenir. Néanmoins, malgré son impatience de reprendre son vol, il remet son départ de jour en jour... C'est qu'un être cher, plus cher que la gloire qui l'appelle au dehors, plus cher que la musique sublime vers laquelle son génie élève son âme, vient de s'emparer de son cœur. Chopin aime.

CHAPITRE III

Les Premières Amours. — Départ de Pologne. — Chopin à Paris.

Connaissez-vous bien le second concerto, l'immortel concerto en fa mineur de Chopin? Vous êtes-vous pénétré de l'admirable adagio dont, selon Schumann, « un seul accord vaut plus que dix œuvres primées d'autres célébrités? » En tout cas, quand vous l'entendez jouer par le maître Pugno, vous écoutez toute l'histoire du premier amour de Chopin.

Quelle est cette élue entre les femmes qui a inspiré au musicien, pour notre bonheur à tous, ce chant divin de l'amour naissant?

Elle s'appelait Constance Gladkovskaïa, elle était très jolie et possédait une belle voix. C'était une élève du Conservatoire de Varsovie... On ne sait rien de plus sur elle.

Chopin lui-même n'en savait pas beaucoup plus long quand il a écrit son adagio. Il la voyait jour et nuit dans ses rêves, elle était l'inspiratrice de ses pensées secrètes, de ses tourments et de ses extases. Rien ne pouvait égaler son bonheur lorsqu'il la contemplait de loin, à l'église des Bénédictines, absorbée dans la prière. Et comme s'il eût eu peur qu'en se rapprochant de l'aimée, il dissiperait ce délicieux état qui l'incitait à la création musicale, il évitait Constance et confiait ses joies et ses peines d'abord au piano, puis à son ami Titus :

« Je semble gai, lui écrivait-il à cette époque, surtout quand je suis en société, mais dans mon for intérieur, je suis rongé, inquiet, angoissé, indifférent au monde entier... Puis, tout à coup, le désir de vivre renaît et je veux travailler, je veux atteindre l'impossible... Et alors je raconte à mon piano ce que j'aurais voulu te dire, à toi. Je voudrais chasser loin de moi les pensées qui m'obsèdent et en même temps j'aime à me plonger en elles. Souvent je transforme le jour en nuit et la nuit en jour, je vis dans le rêve et je dors dans la lumière. »

Cependant, il songe à fuir pour secouer cet état, il veut partir de Varsovie, mais il craint qu'en ne voyant plus celle qu'il adore et qui l'inspire si heureusement, il sentira la sève de création qui bouillonne en lui tarir tout à coup.

Alors une lutte intérieure éclate dans l'âme du musicien. Il écrit tous les jours à son ami qu'il va quitter la Pologne pour n'y plus revenir, il le sent, et pourtant il reste quand même.

Constance doit débuter au théâtre de Varsovie dans un opéra de Paër, *Agnès*. Il décide qu'il assistera à ses débuts, il se mettra en route tout de suite après...

Elle débute avec éclat. Plein d'enthousiasme, il décrit à son ami cette soirée et dit combien Constance a été admirable, puis finit en déclarant qu'il retardera encore un peu son départ. C'est qu'il aime à la voir dans les salons où elle chante... Elle est si merveilleusement belle dans sa robe blanche, avec des roses dans ses cheveux... Chopin est persuadé qu'il aimera Constance jusqu'à son dernier souffle.

« Je me laisserai arracher tous les cheveux l'un après l'autre plutôt que de cesser de l'aimer!... » écrit-il.

Dès qu'il apprend que Constance va être obligée de quitter Varsovie pour poursuivre sa carrière d'artiste, il se résout à mettre à exécution son projet de voyage, depuis si longtemps en suspens. Mais avant de s'éloigner de Varsovie, peut-être pour toujours, il donne encore un concert où Constance, « en robe blanche avec des roses dans les cheveux », chante comme elle n'a encore jamais chanté...

Et toujours plein de son image, le 1er novembre 1830, Chopin quitte la Pologne, qu'il aime si ardemment, à qui il gagnera tant de cœurs, mais qu'il ne reverra plus.

En quittant Varsovie, Chopin ne savait pas au juste où il irait. Il fit une première halte à Breslau, où il assiste à une représentation du *Maçon* d'Auber, et joue dans le salon du cappelmeister Schnabel, une ancienne relation de sa famille, la *Romance* et le *Rondo* de son concerto en mi mineur, puis s'abandonne à une improvisation sur la *Muette* d'Auber.

Il apprend à ses dépens qu'une œuvre originale ne peut être appréciée d'emblée; les assistants admirent son toucher, mais ne comprennent rien à ses compositions. Titus Woyciechowski, qui avait accompagné son ami en voyage, recueillait autour de lui des réflexions dans ce goût : « Certes, Chopin joue bien, mais il ne sait pas composer. »

A Dresde, où l'artiste arrive le 12 novembre 1830, il passe plus de deux semaines. Il va à l'Opéra, où règne, comme partout, la musique italienne. Il est reçu dans le monde et s'étonne de voir, dans les salons où l'on fait de la musique, les tables entourées de dames qui, toutes, ont un ouvrage à la main et font jouer les aiguilles à tricoter.

« Le nombre de dames et d'aiguilles à tricoter, écrit Chopin à ses parents, est si considérable que si elles s'avisaient de vouloir attaquer les messieurs, ceux-ci passeraient un bien mauvais moment. »

Il visite assidûment les galeries de tableaux et se sent transporté d'admiration. Devant certaines toiles il éprouve des sensations musicales et croit entendre de la belle musique.

Après un court séjour à Prague, le 30 novembre, Chopin et son fidèle Horatio arrivent à Vienne et y subissent des vicissitudes de toutes sortes. L'hôtel de *Stadt London*, où ils sont descendus, a des prix exorbitants, et ils le quittent pour le *Goldenes Lamm*.

Les déceptions se succèdent et enveniment le séjour de l'artiste : son éditeur, Haslinger, lui déclare, à sa stupéfaction, qu'il ne publiera rien de lui. Les amis qui

lui avaient manifesté une sympathie si enthousiaste lors de sa première visite à Vienne, l'ont déjà totalement oublié. Mais, par dessus tout, il ne peut prendre son parti d'être si loin des siens lorsque l'insurrection vient d'éclater en Pologne, et il maudit sa faible santé qui l'empêche de se battre pour la cause qui lui est si chère.

Il sent qu'il ferait un bien mauvais *powstanetz* (insurgé); pourtant il a déjà conscience qu'avec ses immortels nocturnes, où palpitent l'âme douloureuse de la patrie déchirée et ses héroïques espoirs, il servira plus efficacement la Pologne, que s'il s'était enrôlé sous les drapeaux.

Et dans cette tourmente que devient Constance? Cette pensée le hante. Il accepte à dîner chez Mme Beyer parce qu'elle s'appelle aussi Constance. Il recherche sa société uniquement parce qu'elle porte ce nom chéri. Il ressent un plaisir inimaginable à effleurer des doigts son mouchoir ou l'anneau de sa serviette, parce qu'ils portent les initiales de l'aimée...

Il est tiré de son rêve éveillé par une lettre de son ami Matuszynski qui lui apprend que Constance n'est plus du tout la même, qu'elle est loin d'être aussi jolie qu'elle l'était.

« Est-il possible qu'elle ait pareillement changé? s'écrie Chopin dans une lettre à son ami. Peut-être a-t-elle été malade? Il n'y aurait rien là d'étonnant, elle est de nature si impressionnable. Peut-être vous a-t-elle seulement paru ainsi ou en ce moment était-elle bouleversée par quelque chose? Dieu me garde de lui occasionner la moindre souffrance. Tranquillisez-la, et dites-lui que, tant que mon cœur battra, je ne cesserai pas de l'adorer. Dites-lui que même après ma mort mes cendres seront répandues sous ses pieds. Et encore tout cela est trop peu, et vous pouvez lui en dire bien davantage! »

Souvent, le soir, il entrait dans la cathédrale de Saint-Étienne et restait appuyé à une colonne, plongé dans une longue contemplation, le regard noyé dans l'ombre des hautes voûtes. Autour de lui régnait un silence profond, interrompu seulement par les pas du sacristain qui venait allumer les cierges... Devant lui était une tombe, derrière, une autre tombe, et sur sa tête, les ténèbres. Il ressentait dans toute son intensité sa douleur, en laquelle se confondait celle de sa patrie agonisante, et ne se possédant plus, il regagnait à la hâte son appartement et faisait chanter son piano...

Il n'écrivait pas, il improvisait, ébauchant en sa pensée ces nocturnes, ces préludes et ces études qui condenseront dans leurs sanglots passionnés sa souffrance, ses larmes et celles de tous les martyrs d'une grande cause.

A partir de ce moment Chopin ne trouve de repos nulle part. Il part de Vienne sans savoir où il ira. Il donne un concert à Munich et s'arrête à Stuttgart. C'est là qu'il apprend la prise de Varsovie par les Russes, et son âme brisée épanche son désespoir dans l'inoubliable *Étude en ut mineur*, où il verse non de stériles lamentations, mais son ferme espoir dans l'avenir de la Pologne.

Et en effet une patrie qui inspire de tels accents ne périra pas plus que la Grèce de Sophocle et d'Eschyle.

Enfin, il se détourne de la terre allemande, où son âme polonaise se sent étrangère, et il vient à Paris « en passant » comme il aimait à le répéter, et il y restera tout le reste de sa brève existence.

Paris, après les trois glorieuses journées, était en plein épanouissement du romantisme. L'échevelé envahissait non seulement le roman, la poésie et le drame, mais délogeait dans ses derniers retranchements le classicisme correct et timoré. Berlioz venait d'obtenir le prix de Rome, et déjà troublait par la hardiesse de ses accords la quiétude du monde musical, tandis que Liszt s'essayait au rôle de prophète de l'art nouveau.

Chopin, romantique par son tempérament, est romantique aussi dans toutes ses œuvres, mais il l'était inconsciemment et réprouvait cette nouvelle forme de l'art, ne reconnaissant pour artistique que ce qui est élégant, fin, bien vu, de bon ton.

L'art démocratique lui semblait un non-sens, une hérésie. Loin de rechercher les cénacles révolutionnaires, à son arrivée à Paris il va trouver Chérubini, chez qui il rencontre Rossini, Meyerbeer, Auber, Keller. Il se préoccupe surtout de devenir un grand virtuose.

L'étoile des pianistes était alors Kalkbrenner, un astre depuis longtemps oublié. On l'appelait de son temps l'abbé Delille des pianistes et des compositeurs, et il exerçait tant de séduction sur ses contemporains, que Schumann lui-même avoue qu'étant tout jeune il a joué avec plaisir la musique de Kalkbrenner.

Chopin le trouve parfait comme compositeur et exécutant, et ajoute qu'il possède un « je ne sais quoi » qui le place au-dessus de tous les autres pianistes.

Il lui demande de lui donner des leçons; Kalkbrenner consent mais pose des conditions inacceptables. Il prétend exiger du jeune Polonais qu'il s'engage à étudier le piano trois ans sous sa direction. Chopin renonce à ce projet et explique au long ses motifs dans une lettre à Elsner :

« Étudier trois ans, c'est trop pour moi! Je consacrerais volontiers plus de trois ans à l'étude, si je pensais que j'atteindrais le but que je poursuis toujours. Mais il est évident pour moi que je ne deviendrai jamais une copie de Kalkbrenner. Il ne parviendra pas à briser ma résolution, peut-être téméraire, mais haute et inébranlable, d'*ouvrir une nouvelle ère dans la musique*. »

Parmi les lettres de Chopin, c'est la seule où il exprime nettement son intention de rénover l'art musical. L'œuvre entier de Chopin est si grand et si beau, que nous n'avons rien à regretter; seulement le fait qu'il ne se préoccupe point, comme la plupart des novateurs, d'exposer une théorie, indique, à ce qu'il me semble, que jusque dans ses audaces, il n'obéissait qu'à son inspiration. La raison entre pour peu de chose dans sa création; elle est tout sentiment.

Les débuts de Chopin à Paris, comme pianiste, furent difficiles. Il éprouva une déception si cruelle en se voyant méconnu, qu'il se disposait à boucler ses malles pour rentrer chez lui, lorsque le hasard lui fit faire la connaissance du prince Radzivill, qui l'emmena à une soirée chez le baron de Rothschild. Le virtuose obtint un vif succès et fut assailli de demandes de leçons.

En 1832, Chopin décrit sa vie à Paris dans une lettre adressée à son ami Dzevanowski : « J'évolue dans la plus haute société, au milieu d'ambassadeurs, de princes et de ministres. Je me demande encore comment il se fait que je me trouve là : c'est venu tout seul. Mais, maintenant, je ne peux plus m'en passer, car, quoi qu'on en dise, ils donnent le ton... Si l'on vous a entendu chez l'ambassadeur d'Autriche ou d'Angleterre, vous passez du coup pour un pianiste de grand talent... Aujourd'hui, j'ai cinq leçons à donner. »

L'admiration que Chopin professe pour le grand monde ne lui fermait pourtant pas les yeux sur ses mesquineries, ses petitesses et les inconvénients que sa fré-

quentation présente pour un artiste : « Tu te figures sans doute, écrit-il à son ami, que je suis en train de m'enrichir? Hélas! le cabriolet et les gants blancs absorbent presque tout mon gain, et sans cabriolet et gants blancs, je ne peux satisfaire aux exigences du bon ton. »

Mme de Girardin nous a laissé dans ses « Lettres Parisiennes » un délicieux tableau d'une soirée chez Mme de Courbonne, à laquelle Chopin assistait.

Une élève de Chopin avait obtenu beaucoup de succès au piano et son maître avait joui de son triomphe. Cependant les dames se demandaient anxieusement s'il se ferait entendre. La maîtresse de la maison eut pitié de leur tourment et fut indiscrète avec héroïsme. Chopin ne se fit pas prier, heureux d'être entouré d'une vingtaine de musiciennes, admiratrices enthousiastes de son talent, qui ne laissaient échapper ni une intention, ni un trait de ses mélodieuses fantaisies. C'était bien plus une conversation musicale qu'un concert. Au lieu du virtuose qui suit imperturbablement un programme et disparaît quand il l'a exécuté, il répétait de bonne grâce la phrase favorite que redemandait une auditrice.

Mme Une Telle s'écriait :

— Je vous en prie, jouez-nous le joli nocturne dédié à Mlle Stirling, celui que j'appelle le nocturne dangereux.

Il souriait et jouait le fatal nocturne.

— Et moi, risquait alors une autre admiratrice, j'aimerais tant vous entendre interpréter cette mazurka si « triste et si douce... »

Il souriait encore et s'exécutait...

Cependant, si Chopin se montrait docile avec les dames et en petit comité, il était loin d'avoir la même complaisance pour les hommes. Quand il se trouvait dans leur société exclusive, rien ne pouvait le décider à se mettre au piano, surtout lorsqu'il soupçonnait ses auditeurs d'être mus par la curiosité d'entendre le célèbre Chopin et point du tout par l'amour de la musique.

Berlioz rapporte à ce propos une piquante sortie du musicien : Un banquier, qui l'avait invité à dîner, tout de suite après le café s'approcha de son hôte et lui dit :

— Vous seriez bien aimable de nous jouer quelque petite chose, car plusieurs de mes convives meurent d'envie de vous entendre et n'ont pas encore eu ce plaisir.

Chopin s'excusa en montrant clairement qu'il n'était pas disposé à obéir à cette injonction. L'amphitryon insista lourdement, laissant percer son arrière-pensée, à savoir qu'un si bon dîner valait bien cela.

Le virtuose alors, d'une voix brisée, et entre deux quintes de toux, soupira faiblement : « Ah! monsieur... j'ai... mangé si peu ! »

Chopin aimait en toutes choses : l'élégance. Sans rechercher le luxe il choisissait avec goût les objets qui l'entouraient. Par-dessus tout, il avait la passion des fleurs et en remplissait tout son appartement.

Hostile en principe au romantisme, Chopin l'était aussi aux tendances démocratiques. Quand il se trouvait avec ses compatriotes, il évitait toute discussion trop vive, et le moindre écart de langage le mettait hors de lui, comme s'il entendait une fausse note! Son cœur n'en saignait pas moins des maux qui désolaient la Pologne, et lorsqu'un patriote arrivait à Paris, il courait au-devant pour se mettre à sa disposition, lui donnait tout son temps, le comblait de cadeaux, lui ouvrait sa bourse, lui faisait les honneurs de la capitale et avait de la peine à s'en séparer.

Sentait-il que sa muse avait besoin de respirer le souffle d'air natal que lui apportaient les réfugiés de la patrie opprimée ? Avec eux se croyait-il plus près de Constance ?

Il n'avait pas tardé à apprendre qu'elle s'était mariée. Il n'en fut ni très surpris ni trop fâché. Comme il avait toujours aimé en elle un idéal qui entretenait chez lui une surexcitation favorable à sa création musicale, il transposa cet idéal sous les traits charmants d'une ou l'autre de ses innombrables admiratrices, pour ne pas dire adoratrices.

Il est assez curieux de remarquer que jusqu'à ce que la destinée l'ait mis en présence de George Sand, Chopin n'avait pas eu de liaison soutenue. Son exaltation amoureuse, toute platonique, s'adressait toujours à une jeune fille. Chopin n'était pourtant pas ce que nous appelons aujourd'hui un *flirteur;* ses amours de tête étaient sérieuses et sincères. Il y avait toujours un peu de la tendresse d'un frère aîné dans ses emballements, et par-dessus tout de l'exaltation chevaleresque.

Pour ma part, je suis enclin à croire que son amour pour Marie Vodzinski n'a été qu'une phase de cette adoration de l'éternel féminin, qui fut toujours la source intarissable et pure de son inspiration. Quelques biographes assurent que Chopin a eu pour cette jeune fille une vraie passion. Il la connaissait dès son enfance, et lorsque, en 1835, elle vint avec ses parents à Paris, il passa toutes ses soirées dans cette famille amie, jouant à quatre mains avec Marie. C'est pour elle qu'il composa un soir sa valse, l'*Adieu*.

L'été suivant, Chopin se rendit à Marienbad où il rencontra de nouveau la famille du comte Wodzinski. Cette fois, à ce qu'on assure, il aurait avoué ses sentiments et risqué une demande en mariage. Évidemment la jeune fille partageait le point de vue de ses parents, qui jugèrent qu'un compositeur célèbre mais pauvre, et qui courait le cachet, n'était pas un parti sortable pour une fille noble.

Marie Wodzinski promit à Chopin qu'elle garderait toujours son souvenir impérissable dans son cœur, et le lui prouva en épousant six mois plus tard un homonyme du grand compositeur, le comte Frédéric Skorbek. Elle regretta peut-être d'avoir donné la préférence à ce Frédéric titré, car peu après elle obtint du pape l'annulation de son mariage. Elle convola d'ailleurs en secondes noces avec un noble Polonais qui la laissa veuve.

Chopin du reste, ayant tiré de sa gracieuse amie toute l'inspiration musicale qu'elle pouvait lui donner, ne se morfondit pas en regrets. Il allait enfin se trouver en présence de la femme qui devait influer sur toute sa destinée et fut son unique passion, George Sand.

CHAPITRE IV

L'Ère de George Sand.

Un des biographes de Chopin, Karasovski, se souvient d'avoir eu entre les mains une lettre de Chopin datée de 1837, et qui sans doute a été brûlée avec tant d'autres papiers pendant l'insurrection de 1863. Le compositeur confiait à son ami qu'il venait de voir Lélia, pour la première fois.

Il n'avait pas reçu le coup de foudre, comme on peut en juger par ses propres aveux :

« Hier, j'ai fait la connaissance de George Sand ; elle a produit sur moi une désagréable impression. »

Le musicien Heller, dans une lettre adressée à Liszt, écrivait : « Un soir que vous aviez réuni dans vos appartements la fine fleur du monde littéraire français, George, cela va de soi, se trouvait au nombre des invités. En rentrant chez nous, Chopin me dit : « Quelle femme antipathique que cette Sand ! Mais est-ce vraiment une femme ? Je suis disposé à en douter. »

Lorsqu'on se rappelle que la femme du monde avait toutes les préférences et les sympathies de Chopin, la répulsion qu'il ressentit d'emblée pour la grande romancière ne doit pas nous surprendre. Elle bouleversait toutes ses notions d'esthétique féminine. Il raffolait de la toilette et s'y connaissait si bien qu'il pouvait du premier coup d'œil reconnaître de quelle maison de Paris sortaient les robes de ses élégantes amies. On comprend quel effarement mêlé de stupeur il dut ressentir devant la tenue de George Sand, qui avait horreur de tout ce qui gênait la liberté des mouvements dans l'attirail féminin, et en particulier des gants.

Les tendances aristocratiques de Chopin n'étaient pas moins froissées par les penchants socialistes de son amie, qui lui faisait accueillir en bon camarade ce que Paris offrait de plus démocratique et débraillé.

C'est dans ce milieu qu'elle allait l'entraîner en remplaçant dans son cœur et la vaporeuse Constance et la brillante Marie Wodzinsky.

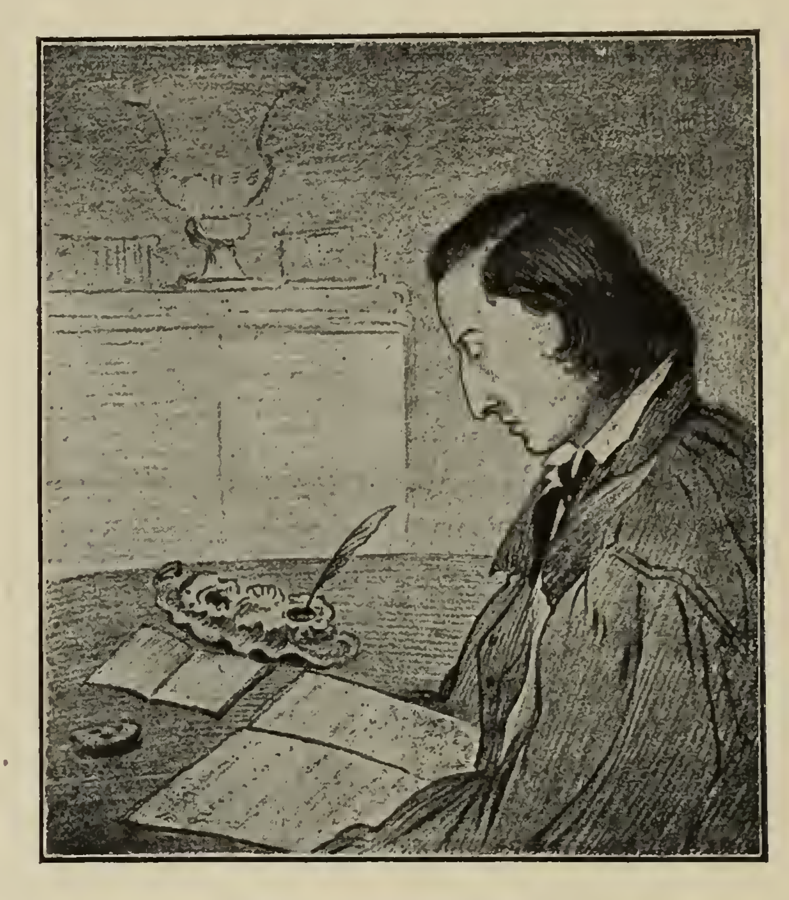
Si la première impression de Chopin devant George Sand avait été désastreuse, le revirement ne fut pas moins prompt et soudain, l'embrasant d'une passion ardente et irrésistible. Il s'abandonne à son amie non pas comme un amant à la femme aimée, mais comme un être faible qui sait qu'il trouvera en celle qu'il aime un maternel appui.

Et George Sand ne lui marchande pas sa sollicitude. Bien qu'elle n'eût que cinq ans de plus que lui, elle le traitait en enfant, en tout petit frère, et exigeait de lui une soumission absolue.

La santé de son fils Maurice laissant à désirer, George Sand se décida à passer l'hiver de 1838 dans l'île Majorque. Chopin, sans souffler mot à ses amis, s'empressa d'aller rejoindre sa nouvelle amie.

Rien n'était plus propre à cimenter l'union des deux artistes que ce séjour poétique. Ils s'établirent dans un ancien couvent, à Waldemosa, où déjà un célèbre agitateur politique espagnol avait trouvé un refuge contre les poursuites de son gouvernement. Les nouveaux amis se trouvaient là dans un isolement complet, au milieu d'un site des plus romantiques. Les chambres, très hautes, aux voûtes capricieuses, ouvraient sur un jardin luxuriant où foisonnaient les orangers, les citronniers et les grenadiers, et qui aboutissait à l'immense parc du couvent abandonné.

Ce vaste enclos, livré aux fantaisies de la nature, s'épanouissait, débordant de sève, sans que la main de l'homme intervînt. Au loin, la mer brillait, tantôt bleue et calme, conviant à la joie de vivre et aux douceurs de la rêverie, tantôt houleuse, grondante, passant du vert au gris, et excitant à la lutte désespérée.



CHOPIN, PAR GEORGE SAND.

Le génie de Chopin, qui puisait toute son inspiration dans son propre état d'âme, ne pouvait être qu'heureusement influencé par cette vie romanesque et en communion constante avec la nature.

Ses meilleures compositions datent de cette époque.

Voici en quels termes lui-même décrit son existence à Waldemosa :

« Représentez-vous votre ami les cheveux défrisés, sans gants blancs, pâle, comme toujours, assis dans une cellule de couvent abandonné, entre des rochers et la mer. La cellule ressemble à un tombeau ; elle est cependant très haute, et ses voûtes disparaissent sous une épaisse couche de poussière. Une toute petite fenêtre donne sur un jardinet d'orangers, de citronniers, de palmiers et de cyprès. En face de la fenêtre est placé mon lit, sous un vieux dais, à côté, un meuble carré qui tient lieu de table à écrire... les œuvres de Bach, ma musique et tout ce qu'il faut pour écrire, voilà mon ameublement.

Un silence sépulcral. Oh ! oui, je vous écris d'un étrange coin. »

Le pays où George Sand avait entraîné son ami était, en effet, bien étrange. D'abord, on n'y trouvait rien à manger, si ce n'est du porc et des pommes de terre. George Sand les apprêtait elle-même et les assaisonnait avec l'art qu'elle apportait à tout ce qu'elle touchait, mais l'estomac du compositeur était rebelle à ce régime.

Impossible de se procurer un verre de bon vin.

Les habitants de l'île, peu accoutumés à héberger des hôtes de cette distinction, les plumaient en conscience... Puis le soleil ne luit pas toujours, même dans le Midi, et les pluies y sont parfois plus constantes que le ciel bleu...

Chopin tomba malade et fut insupportable à soigner. Il endurait très courageusement les souffrances physiques, mais son cerveau battait la campagne. Le couvent lui apparaissait peuplé de spectres. Il avait perdu le sommeil et passait des nuits entières au piano. Il voyait alors un à un les moines se lever de leurs tombes, dans le petit cimetière adjacent, et défiler lentement devant lui en chantant des litanies funèbres.

Un jour, George Sand dut se rendre avec son fils à Palma pour y faire des emplettes. Un orage éclata qui retarda leur retour. Lorsque enfin ils rentrèrent, Chopin, qui était au piano, se leva, attacha sur eux des yeux égarés et cria :

— Je sais que vous êtes des morts.

Puis il s'évanouit.

Lorsqu'il reprit connaissance, il raconta à son amie qu'il avait été inquiet à son sujet, qu'étant au piano, il lui avait semblé tout à coup qu'il était mort, qu'il se trouvait au fond de la mer et que des larmes, froides comme la glace, tombaient goutte à goutte sur sa poitrine.

— Mon ami, remarqua George Sand, c'est votre imagination qui a été impressionnée par les gouttes de pluie qui frappaient le toit.

Chopin se fâcha et assura qu'il n'avait pas entendu la pluie.

Ils avaient l'un et l'autre raison. L'ondée, en effet, fouettait les tuiles, mais, heureusement pour la postérité, Chopin ne les entendit pas comme un vériste moderne composant de la musique de programme, mais en poète musicien, à qui ses souffrances inspirèrent le divin prélude en si bémol mineur, où le son rythmé des gouttes de pluie s'harmonise fantastiquement avec celui des cloches du couvent et les accords déchirants d'une marche funèbre.

La pensée de la mort a toujours hanté Chopin, mais cette préoccupation s'accentue à Waldemosa, où il ressentit les premières atteintes du mal qui devait l'emporter, et les nocturnes et préludes qu'il écrivit sous cette impression reflètent son état d'esprit.

On assure que c'est dans la solitude de l'île Majorque qu'il conçut sa célèbre *Marche Funèbre*. Il la publia quelques mois plus tard et la donna comme faisant partie de sa sonate en si bémol mineur.

De retour en France, Chopin passa l'été de 1839 à Nohant, chez George Sand. L'auteur de *Consuelo* continuait auprès de lui son rôle de sœur de miséricorde, et Chopin s'attacha si fort à sa « maman » qu'il ne pouvait plus se passer d'elle.

Lorsque, en octobre 1839, tous deux revinrent à Paris, Chopin retourna 5, rue Tronchet, tandis que George Sand demeurait 6, rue Pigalle. Cette faible distance parut beaucoup trop grande à Chopin, il se plaignait d'être très loin de son amie, d'autant plus que son état de santé l'obligeait souvent à garder la chambre.

De nouveau, George Sand s'apitoya et lui offrit asile dans un des pavillons de son petit hôtel de la rue Pigalle. Là, il s'abritait sous l'aile maternelle de son amie et redevenait complètement « son malade ordinaire », ainsi qu'elle l'appelait.

Durant huit années à partir de ce moment, Chopin ne quitta plus le grand écrivain,et ce furent aussi les années les plus fécondes et les plus glorieuses de sa production.

Du moment qu'il est près de George Sand, où qu'il se trouve, dans le désert de l'île Majorque, à Nohant ou dans le pavillon de la rue Pigalle, il se sent inspiré comme il ne l'a jamais été. Les œuvres qui datent de sa jeunesse se font principalement remarquer par leur virtuosité prestigieuse et portent par-dessus tout le sceau du génie polonais; les œuvres écloses pendant « l'ère de George Sand » se distinguent par une objectivité tendre et poétique, toujours empreinte d'une vague tristesse qui ne se peut définir que par le mot polonais *Zal,* intraduisible en français, mais que Pugno nous rend compréhensible quand il interprète les œuvres de Chopin. C'est alors que nous saisissons cette indéfinissable aspiration vers l'irréel où l'artiste poursuivait l'idéal, et son mépris pour le terrestre, dont il se détachait en se réfugiant dans le monde de ses fantastiques harmonies.

L'histoire des relations de George Sand et de Chopin est tout entière dans sa musique. Rien de voluptueux, mais de la poésie, de la grandeur, du fantastique, la lutte, la course échevelée après la chimère, et par-dessus tout, la tristesse, la tristesse infinie de l'irréalisable.

A en croire George Sand, qui a d'ailleurs eu tout le loisir d'observer la manière de composer de Chopin, car c'est à Nohant qu'il a créé ses œuvres les plus renommées, le thème principal naissait spontanément en son cerveau, dans sa forme définitive. Alors seulement commençait le travail de développement du thème, qui lui coûtait souvent de pénibles efforts et une grande tension d'esprit.

Il s'enfermait pendant des journées entières dans sa chambre, pleurait comme un enfant, cassait des plumes, copiait, raturait et recopiait, et ainsi pendant plusieurs semaines, puis finalement revenait à la forme qu'il avait donnée en premier.

George Sand lui conseillait d'avoir confiance dans le premier jet, mais c'était contraire au tempérament artistique de Chopin.

Quand elle voyait qu'il épuisait ses forces, elle l'arrachait de main forte à son travail et l'emmenait dans la campagne pour lui montrer ses sites préférés. Ces promenades le ranimaient et faisaient évanouir les fantômes musicaux qui le hantaient.

Cependant au bout de quelque temps le pavillon de la rue Pigalle parut à Chopin trop dénué de confort. George Sand choisit alors deux jolis appartements dans la cité d'Orléans, surnommée alors, à cause du grand nombre d'artistes et d'hommes de lettres qui habitaient avec prédilection ce coin paisible et fermé, « la petite Athènes. » Non seulement ce quartier était beaucoup plus distingué que le précédent, considération à laquelle Chopin était très sensible, mais ils avaient là pour voisin le consul espagnol Martiani et sa famille.

C'étaient de grands amis de George Sand; elle dînait à leur table, ce qui la déchargeait d'une partie de ses soucis de ménage. Chopin installa son appartement avec goût et même une pointe de recherche, et il avait un

valet de chambre, luxe que bien peu d'artistes pouvaient s'accorder à cette époque.

Pendant un certain temps le grand compositeur s'abstint de fréquenter les salons aristocratiques et passa de préférence ses soirées près de George Sand, dans le cercle de ses amis, qui étaient, durant cette période de sa vie, Pierre Leroux, Balzac, Delacroix, Louis Blanc.....

Ce dernier décrit l'effet que les improvisations de Chopin produisaient sur ses contemporains. Godefroy Cavaignac ayant exprimé sur son lit de mort le désir d'entendre une dernière fois de la musique, Louis Blanc se rendit chez Chopin et trouva auprès de lui George Sand. Celle-ci fut touchée par ce désir, et Chopin s'empressa de le contenter.

Il accompagna aussitôt Louis Blanc chez Cavaignac. On l'introduisit dans la chambre du moribond, où se trouvait un mauvais piano. Chopin se mit à jouer, mais fut tout à coup interrompu par les sanglots du malade, qui s'était soulevé dans son lit, comme s'il avait recouvré subitement ses forces.

— Ne t'inquiète pas, dit-il à sa mère, qui était près de lui, ne t'inquiète pas... Oh! que la musique est belle quand on joue ainsi!

Chopin, d'abord interdit, continua et charma longtemps Godefroy Cavaignac.

Tous les amis de George Sand, et plus particulièrement Paul Delacroix, aimaient sincèrement Chopin, mais celui-ci ne savait pas apprécier tout ce qu'il y avait de poésie dans la grande bohême, et un salon peuplé principalement de gracieuses jeunes filles, richement parées l'attirait beaucoup plus. Il manquait d'abandon, et s'il s'éprenait d'une flamme subite pour l'un ou l'autre, il se reprenait presque aussitôt.

Il comptait plusieurs amies parmi ses compatriotes, mais George Sand est la seule Française pour qui il se montra toujours obligeant et d'une humeur égale. Avec d'autres, son amour-propre sans cesse éveillé le jetait sans transition de l'amitié foudroyante à une aversion non moins subite.

Quand il était à Paris, où il passait l'hiver, il aimait à former des élèves; mais il fut beaucoup moins heureux que Liszt, qui compta parmi ses disciples des artistes comme Bülow et Thalberg. La raison en est encore sa prédilection pour les jeunes filles de l'aristocratie, parmi lesquelles il développa certainement des talents d'amateurs distingués, mais sans produire un seul artiste.

Son meilleur élève, Gutman, qui devint plus tard un compositeur et un professeur de musique jouissant d'une certaine notoriété, raconte que pendant ses leçons, Chopin broyait et cassait tout un paquet de crayons, déposés à portée de sa main pour servir d'exutoire à sa colère.

Il attachait surtout de l'importance au toucher et au phraser. Un jeu lourd et embrouillé le mettait hors de lui; il affirme qu'alors il croyait entendre hurler des chiens.

Il recommandait à ses élèves de ne jamais s'exercer plus de trois heures par jour, mais les engageait à étudier la théorie musicale et à faire beaucoup de musique d'ensemble. C'est ainsi qu'il enseigna la musique à George Mathias, qui fut plus tard professeur au conservatoire et eut dans sa classe Raoul Pugno, qui remporta le premier prix de piano, à l'âge de quatorze ans. Je tiens à constater ici cette filiation qui explique comment le génie de Pugno s'est développé dans la tradition directe de Chopin, qu'il observe fidèlement dans sa magistrale interprétation des œuvres du grand maître polonais.

Chopin attachait une grande importance à ce que l'élève pianiste entendît souvent chanter et lui conseillait de fréquenter l'opéra italien. Cette préférence ne tenait-elle pas aux goûts personnels de Chopin, qui, en dehors des classiques, n'aimait que les mélodies de Bellini et de Rossini? Mozart et Bach étaient ses compositeurs favoris; mais de même qu'il n'appréciait pas en littérature le titan Shakespeare, il trouvait Beethoven souvent trop violent, démesuré, et disait qu'il l'oppressait, comme s'il pénétrait dans une vallée étroite, resserrée entre de hautes montagnes.

Pourtant il affectionnait la première partie de la *Sonate à la Lune* qu'il jouait souvent.

Il n'admettait ni Mendelssohn, ni Schumann et ne les interprétait jamais, se bornant à autoriser ses élèves à jouer quelques-unes des *Chansons sans paroles*.

CHAPITRE V

Les Dernières Années.

Il n'y avait pas entre Chopin et George Sand cette communion d'idées qui peut unir deux êtres indissolublement. Tous leurs amis prévoyaient que le grand écrivain se lasserait tôt ou tard de prodiguer sa maternelle sollicitude à l'artiste fantasque et capricieux, et qu'une rupture surviendrait.

C'est en 1847 qu'elle éclata. Je ne peux pas entrer ici dans tous les détails de cet événement, qui fit grand bruit dans le monde artistique parisien. Mais je ne risque pas de m'égarer beaucoup, en supposant que la révolution de 48, qui couvait déjà, et à laquelle George Sand prit une part active, excitait au contraire la terreur et la répugnance de Chopin.

Toutes les idées philosophiques qui à cette heure entraînaient George Sand lui étaient indifférentes, quand elles ne le froissaient pas. Il lisait fort peu, de préférence des œuvres polonaises, et ne connaissait même pas tous les romans de son amie.

Pierre Leroux, qui a eu une grande influence sur les idées de George Sand, professait beaucoup d'amitié pour Chopin et lui faisait cadeau de ses ouvrages. Mais il retrouvait sur la table du musicien tous les livres qu'il lui avait donnés et les pages n'en étaient même pas coupées.

Tandis que George Sand se plaisait dans les clubs révolutionnaires ou à débattre avec ses amis les questions politiques et sociales, Chopin faisait sa rentrée dans le monde et y avait beaucoup de succès, surtout

auprès des femmes. Ainsi les liens qui unissaient l'écrivain à l'artiste se relâchaient l'un après l'autre.

Je suis persuadé que ce retour de Chopin à la vie mondaine contribua à provoquer la rupture définitive bien plus que ne le fit sa lecture de *Lucrézia Floriani*, roman où il crut se reconnaître caricaturé en la personne du prince Karol.

A cette époque, George Sand était brouillée avec sa fille Solange, qui venait d'épouser le sculpteur Clésinger. Chopin, en cette occurrence, ne sut pas apporter le moindre adoucissement à la douleur de son amie et même il prit plutôt parti contre elle. La rupture devenait inévitable.

Nous manquons de détails précis sur les péripéties qui la marquèrent. Nous en sommes réduits à tirer nos conclusions des récits de George Sand et des amis des deux personnes intéressées, mais nous ne possédons pas jusqu'ici une version directe de Chopin lui-même.

Il y a quelques mois, un journal allemand, *la Neue Musikalische Zeitung*, a publié le journal inédit de Chopin, retrouvé inopinément. Cette publication ne jette pas beaucoup de lumière sur le douloureux dénouement de cette longue liaison. Cependant, à la date du 3 juin 1847, le jour même de la rupture, la veille du départ de Nohant pour Paris, on peut lire les lignes suivantes :

« C'est fini. Je suis mort! Une ou deux années de plus ne comptent pas : je ne retrouverai plus la vraie vie. Ses paroles martellent ma tête. Elle m'a parlé si durement, et mon âme est malade! Je ne l'aurais jamais crue capable d'être si dure!... Si elle avait su attendre! Elle n'aurait pas eu longtemps à attendre!... Si tu avais attendu encore, Aurora. Mais tu t'es fatiguée de ce fardeau, le fardeau d'un malade ennuyeux... De l'argent!... Je dois travailler!... composer des valses comme le public les aime et qui me sont bien payées!... Je dois tirer des mazurkas de ce cœur lacéré. Je dois travailler encore un peu — vingt mille francs me libéreront!... Je veux mourir libre! »

Pourquoi Chopin mêle-t-il ainsi à ses regrets la question d'argent? A-t-il eu à ce propos des explications avec George Sand? Nous savons seulement qu'il avait toujours besoin d'argent.

Dans une lettre qu'il adresse aux parents d'un de ses élèves, il demande qu'on lui avance cent francs sur cinq leçons. Il gagnait beaucoup pour l'époque, mais dépensait encore plus; il aimait le luxe et ne savait rien se refuser. George Sand disait en plaisantant qu'il aurait besoin d'un conseil judiciaire pour régler ses dépenses. En beaucoup de choses, Chopin était un grand enfant gâté, et George Sand se lassa d'être son Mentor.

En 1849 il publia ses dernières œuvres, les *Trois Mazurkas* op. 63, les *Trois Valses* op. 64, et la *Sonate* pour piano et violoncelle op. 65 qu'il dédia à son ami le célèbre violoncelliste Franchomme. Les valses et les mazurkas ne sont pas inférieures à celles qu'il a écrites précédemment, et la *Sonate* représente une de ses tentatives les plus louables pour écrire une œuvre d'une forme plus rigoureuse et plus soutenue.

Le 16 février 1848, il donna un dernier concert qui fut son chant du cygne à Paris. Il écrivit dans le billet d'invitation qu'il envoya à Franchomme :

« Les meilleures places, en évidence, sont pour Mme D... — mais non pas pour son cuisinier. »

Nous savons maintenant qu'il s'agit de Mme Paul Delaroche, la femme du grand peintre.

Peu après ce concert, Chopin rencontra George Sand dans le monde. Nous ne connaissons là-dessus que ce que nous en dit la romancière :

« Je serrai sa main tremblante et glacée, je voulus lui parler, il s'échappa... »



LA MORT DE CHOPIN, D'APRÈS BARRIAS.

Il est surprenant que Chopin n'ait pas exprimé dans sa musique le conflit de sentiments qui l'agitaient à cette époque. Peut-être était-il déjà trop gravement atteint par la maladie? Je crois plutôt qu'il y avait un désaccord complet entre sa situation morale et le genre d'impressions qui le poussaient habituellement à la création. Et, pourtant, quel scénario pour un poète, un dramaturge ou un musicien que ces paroles tragiques de George Sand : « Je serrai sa main tremblante et glacée, je voulus lui parler, il s'échappa... »

Il avait pris toutes ses dispositions pour donner un concert le 10 mars 1848, mais la révolution bouleversa ses plans et il accepta l'invitation d'amis anglais et écossais de faire une tournée dans le Royaume-Uni.

Vers la fin d'avril, Chopin arriva à Londres, où ses œuvres n'étaient pas encore populaires et où une partie de la critique musicale se montrait hostile. Comme lui-même se rendait compte qu'il était moins un virtuose qu'un pianiste d'intimité, il organisa deux matinées musicales dans le salon d'un ami.

Il ne s'était pas trompé; le public fashionable se mon-

tra ravi de son jeu délicat et poétique et sa campagne musicale fut très fructueuse. Cependant, déjà il se sentait perdu. Il était trop faible pour gravir les escaliers et l'on dut le porter à bras dans les salons où il jouait.

Il écrivit, de Londres, à son ami Grzymala :

« Je me sens de plus en plus faible, je ne peux pas composer... Je n'ai jamais maudit personne, mais je sens une telle fatigue et un tel dégoût de la vie que je suis prêt à maudire Lucrézia... Mais elle aussi, elle souffre et vieillit dans sa colère. »

Après un court séjour à Londres Chopin partit pour l'Écosse et fut l'hôte de lord T., parent d'une de ses ferventes admiratrices, miss Sterling. Celle-ci était très riche et très belle; Ary Scheffer, à ce qu'on assure, l'avait souvent choisie pour modèle.

Elle était venue à Paris en 1846 et y fit la connaissance de Chopin. On prétendait qu'elle l'aimait follement et l'eût volontiers épousé. Mais Chopin, tout en ayant pour elle des sentiments d'amitié, ne l'aimait pas. Elle était, d'ailleurs, beaucoup plus âgée que lui... En Écosse, ainsi qu'il l'a écrit à un ami, il errait sans cesse, quittant un lord pour se rendre chez un duc et aller ensuite d'un duc chez un lord, traînant partout sa mélancolie.

A cette époque, il dit à son ami, le docteur Leczynski : « Ils veulent me marier avec miss Sterling; elle pourrait tout aussi bien épouser la Mort. »

Il fut en Écosse, comme partout, le favori du cercle mondain dont il devenait le centre, et bien que le luxe et le confort qu'il trouvait dans tous ces vieux châteaux fussent bien conformes à ses goûts, il soupirait déjà après son retour à Paris.

Il écrit à son ami Gzymala : « Pendant toute la matinée, je me sens incapable de travailler. La peine de me vêtir me fatigue tellement, qu'après je suis forcé de me reposer un grand moment. Le dîner fini, je suis obligé de rester deux heures avec les hommes, à écouter leur bavardage et à les regarder boire du vin, tandis que moi, je m'ennuie et me sens fatigué à en mourir... Je m'efforce de penser à tout autre chose, et ensuite je dois aller au salon et faire tous mes efforts pour me ranimer, car on désire m'entendre jouer.

« Enfin mon bon Daniel (son valet de chambre) me porte en haut, dans ma chambre, me déshabille, me met au lit et, enfin, je puis rester seul, je peux soupirer et rêver jusqu'au matin, en attendant le commencement d'une nouvelle journée, qui se passera comme la précédente. Quand je commence à m'habituer au château où je me trouve, déjà je dois repartir pour trouver une autre résidence.

« Les dames écossaises ne me laissent pas un moment de repos, et sans doute dans les meilleures intentions du monde. Elles viennent me chercher pour me montrer à leur innombrable parenté. Elles finiront par me tuer à force de bontés, et moi, par amabilité, je dois tout supporter. »

Chopin a donné plusieurs concerts à Édimbourg et à Glasgow, qui réussirent très bien, pécuniairement parlant, d'autant plus que miss Sterling, redoutant que la demi-guinée que coûtait le billet arrêtât beaucoup d'amateurs, prit la précaution d'acheter la moitié de la salle.

Lorsque, un peu plus tard, le musicien tomba malade dans le château de sa généreuse amie, il fut pris d'inquiétude au sujet du mobilier qu'il avait laissé à Paris. Miss Sterling, qui le soignait, le rassura aussitôt.

Je trouve, en effet, dans le journal intime, inédit, de Chopin, que vient de publier la revue musicale allemande de Leipzig, ces notes déchirantes, écrites à la date du 16 juin 1848 :

« Ses yeux calmes veillent sur mon agonie. Mon plus fugitif désir est une loi pour elle. Les Parisiens se seraient rués sur les trésors de mon petit salon pour les disperser : « Dix sous la tasse de Chopin, un, deux, trois, adjugé!... » Mes tableaux, mes meubles et cette chaise que j'aimais tant... et mon grand piano à queue avec sa voix pleine de sentiment, exhalant l'amour, elle saura tout conserver, cette femme dévouée !

« Et pourtant — c'est horrible — mon âme te renie et te repousse! Oh ! Aurora, tes baisers me brûlent comme des rayons du soleil! Comme cette inquiétude me consume! N'obtiendrai-je jamais la paix !

« La terre polonaise me recouvrira bientôt! Là, cette coupe d'argent renferme une poignée de la terre de Pologne — la voici, je la touche... terre adorée dont l'âme est la musique! La poignée de terre prise à tes champs fertiles est toujours près de moi. On la versera sur ma poitrine quand je serai dans ma bière; sur la poitrine de ce misérable corps martyrisé par la maladie. Mais mon cœur, palpitant, ardent, qu'on l'enlève, et — aspiration pour aspiration — qu'on le reporte là-bas, qu'on le rende à la terre d'où il est venu.

« Pologne aimée, je te vois comme dans une brume, et je vois les yeux de ma mère, sa bouche, son menton... Pologne, toi qui chantes et pleures, pays malheureux, mon cœur t'appartient. Ta terre parfumée le purifiera. Sur ton sein, il reposera, reposera éternellement. »

Chopin n'eut pas à attendre longtemps pour que son vœu suprême fût exaucé.

Vers la fin d'octobre 1848, il revint à Londres et donna un concert, qui fut le dernier de sa vie, au profit de ses compatriotes.

Ce concert fut suivi d'un bal. La plupart des assistants étaient venus pour la danse, et Chopin joua dans une salle presque vide. Les comptes rendus de ce concert parlent de tout, de la décoration de la salle, de l'excellente fanfare, du buffet, des nobles lords et du lord maire qui sont venus, des costumes des Highlanders et des Espagnols, ainsi que de lord Dudlay, *the great lion of the evening* (le grand lion de la soirée), de tout le monde, excepté de Chopin!

On comprend après cela avec quelle joie Chopin quitta Londres pour retourner à Paris. Il se flattait de retrouver ses forces. N'était-il pas, d'ailleurs, condamné à mort depuis dix ans? Combien de fois ne lui était-il pas arrivé de rester mourant sur son lit, et pourtant de se lever le lendemain et, comme si de rien n'était, de se promener sur les boulevards en pardessus léger!

Cette fois, cependant, la phtisie, qu'il a sans doute héritée de son père, et qui a emporté, toute jeune, sa sœur Émilie, entra dans la phase aiguë. Il dut s'aliter et ne tenta plus de sortir. Des amis lui avaient trouvé un appartement dans la rue Chaillot, très tranquille à cette époque, et où l'on pouvait se croire bien loin de Paris. On entrait par une large cour, et des fenêtres de Chopin on découvrait une admirable vue de la ville.

Comme Chopin ne composait plus et ne pouvait pas donner des leçons, il ne voulait s'accorder pour son appartement qu'un loyer de deux cents francs. Aussi, à son insu, la comtesse Obreskoff payait un supplément de deux cents francs. D'ailleurs, la bonne Miss Sterling, de nouveau, vint au secours de son ami, et, mise au courant de la situation par Franchomme, envoya aussitôt à Chopin un pli contenant 25,000 francs.

Charles Gavard raconte qu'à cette phase de sa maladie, Chopin se prit d'une vraie passion pour la lecture, et dès que ses amis arrivaient, il les priait de lui lire quelque chose à haute voix. Il choisissait lui-même des pages du *Dictionnaire Philosophique* de Voltaire dont il appréciait la concision, la clarté et la sûreté de jugement dans les questions de goût.

Chopin ne resta même pas six semaines à Chaillot, et ses amis le transportèrent de là dans un appartement 12, place Vendôme. Son antichambre était toujours remplie de gens qui venaient prendre de ses nouvelles. Il les recevait dans sa chambre, par fournée, plusieurs à la fois. Il étouffait souvent et il fallait le soulever dans son lit et le soutenir. Ses gardes-malades les plus dévouées étaient sa sœur aînée, venue exprès de Pologne, la princesse Czartoryska et son élève favori Gutman.

Des documents très contradictoires subsistent concernant l'attitude de George Sand pendant la maladie de Chopin. Franchomme raconte que quelques jours avant sa mort, il soupira : « Elle m'avait dit que je ne mourrais que dans ses bras ! »

L'avait-elle complètement oublié ?

Gavard raconte que parmi les personnes qui sont venues place Vendôme s'informer de la santé de Chopin, et qui n'ont pas été admises auprès de lui, se trouvait une certaine Mme M..., envoyée par George Sand, empêchée de venir elle-même par les répétitions d'un de ses drames.

« Aucun d'entre nous, ajoute Gavard, n'a eu le courage de troubler la tranquillité des derniers instants du Maître par la nouvelle de cette tardive attention. »

Mais Gutman raconte que George Sand elle-même est venue jusque sur le palier, et lui a demandé si elle pouvait voir Chopin, mais qu'il le lui a déconseillé, de crainte de donner trop d'émotion au malade.

Le 15 octobre, la veille de sa mort, Chopin fut très heureux de revoir la comtesse Potocka, qui vint exprès de Nice.

— Ah ! Je sais pourquoi Dieu ne m'a pas encore appelé à lui... Il a voulu me donner la joie de vous revoir encore une dernière fois.

Et aussitôt il la pria de lui chanter quelque chose. On traîna le piano dans la chambre et on le plaça devant le lit du moribond. La comtesse fit des efforts héroïques pour retenir ses sanglots et entonna l'*Hymne* de Stradella. Chopin restait immobile, les yeux fermés et semblait déjà mort. Mais quand elle eut fini, il souleva les paupières et la pria de lui chanter encore quelque chose. Elle attaqua doucement le *Psaume* de Marcello, mais dut s'arrêter interrompue par le râle du moribond.

Pourtant, le lendemain matin, le 16 octobre, Chopin se sentit mieux et demanda qu'on laissât entrer auprès de lui tous ceux qui étaient dans l'appartement. Il eut un mot aimable pour chacun... Il présenta son élève favorite Mlle Gavard à la princesse Czartoryska et leur dit :

« Vous ferez ensemble de la musique et vous vous souviendrez de moi, et moi, je vous écouterai. »

Ses dernières paroles furent pour la musique :

— Vous jouerez Mozart en souvenir de moi, dit-il à Franchomme.

A trois heures du matin, il expira.

Paris fit à Chopin de magnifiques funérailles. Il fut inhumé au Père-Lachaise, près de Bellini et de Cherubini.

Ses dernières volontés furent ponctuellement observées. On le revêtit de son habit de soirée, tel qu'il était lorsqu'il donnait ses concerts, ainsi qu'il l'avait demandé.

Dix-neuf années auparavant, des patriotes avaient recueilli, dans une coupe d'argent finement ciselée, au village de Wola, près de Varsovie, un peu de terre, et l'avaient remise au jeune musicien au moment où il s'éloignait de sa patrie pour n'y plus revenir. L'instant le plus poignant de la cérémonie funèbre fut celui où une main polonaise répandit sur la bière déjà descendue dans la tombe, cette poignée de terre de Pologne !

Selon le désir de Chopin, son cœur fut transporté à Varsovie et déposé dans l'église de la Sainte-Croix.

Cette parcelle de terre polonaise qu'il emporta dans toutes ses tournées, dont il ne se sépara jamais pendant près de vingt ans; ce cœur qu'il rend à sa patrie malheureuse et martyrisée, éclatant et suprême hommage du culte qu'il lui a voué — voilà le *leit-motiv* qui domine tout l'œuvre de Chopin.

L'auteur des *Ballades* n'a pas fait époque dans la musique comme Bach, Haendel, Mozart ou Beethoven, il s'est maintenu dans un champ beaucoup plus restreint, il n'a cultivé que son propre jardin — le piano ! mais comme il en a cultivé toutes les plates-bandes, quelles fleurs nouvelles et originales il y a plantées, quelle floraison unique et luxuriante !

Il a été « l'âme du piano » et il y atteint la perfection. Il a écrit exclusivement pour cet instrument, à l'exception de seize romances polonaises, d'une sonate pour violoncelle et d'un trio auquel lui-même n'attachait aucune importance. Avant lui, les « Études » n'étaient qu'un exercice purement technique, Chopin y a versé la pensée et le sentiment. Quant à la Ballade, on peut dire qu'il en est le créateur. Avec lui la valse et la mazurka se transforment, et de musique de salon qu'elles étaient deviennent des chefs-d'œuvre de grâce et de sentiment, de la musique pure. Ses *Nocturnes* sont de vrais « romanceros », des joyaux qui répondent dans la langue de la Musique aux joyaux dont Heine enrichit la poésie.

Et les *Polonaises* ? surtout celles en mi bémol mineur, en ut dièze mineur, en fa dièze mineur, quelles tragiques rapsodies racontant les souffrances et les espoirs de la patrie subjuguée et meurtrie...

Et les *Préludes* ? Ici Chopin s'élève presque à la hauteur de Bach et de Beethoven.

Rubinstein déclare que tout musicien doit avoir les *Préludes* de Chopin sur sa table, tout comme le *Clavecin bien tempéré*.

Que de trouvailles dans l'harmonie, quelle pureté de forme, quelle perfection dans la technique !

Et toutes ces qualités Chopin ne les emprunte à personne; elles sont à lui.
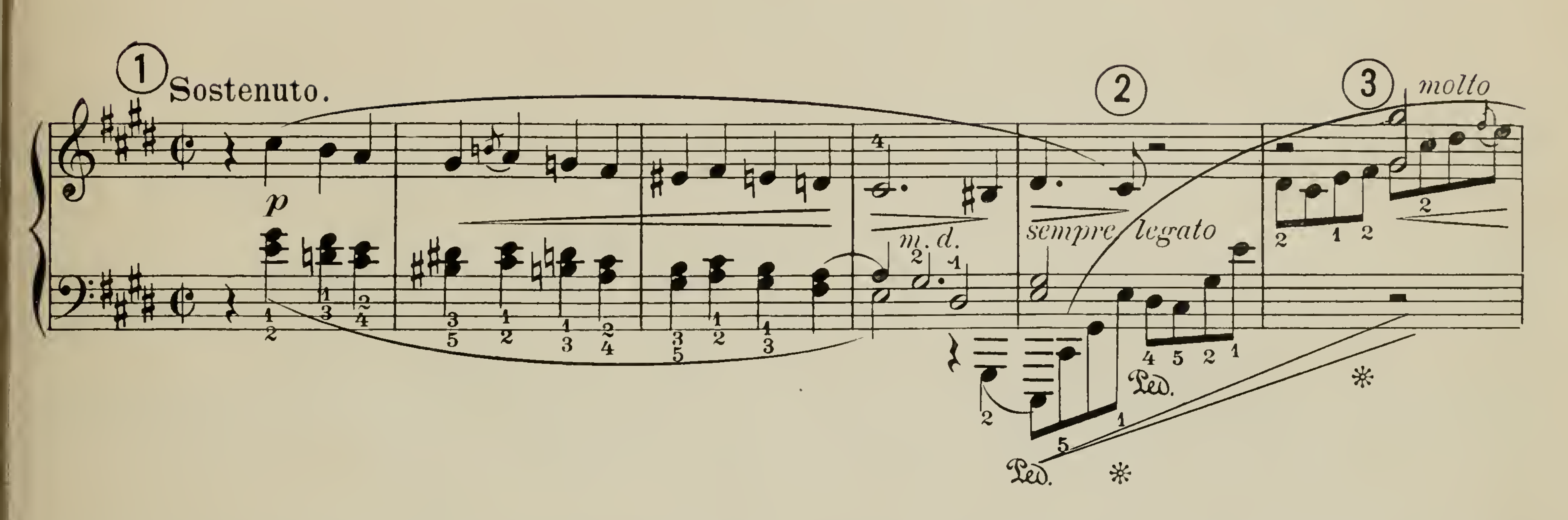
Pour tenir le premier rang parmi les Maîtres de la musique, il n'a manqué au génie de Chopin qu'un peu de cette grandeur robuste qui l'effarait dans Beethoven et Shakespeare. Il reste toujours éminemment subjectif et exclusivement lyrique. Mais il y a tant de sincérité dans ses effusions, d'imagination dans ses rêveries, qu'il entr'ouvre pour nous le monde des enchantements et de la poésie, de l'amour et de l'impalpable idéal !

Non moins poétique est l'étude technique de la musique de Chopin, surtout quand on a le privilège de pénétrer le secret de cette œuvre de nuances subtiles et de grâce par l'interprétation magistrale de mon éminent collaborateur et ami Raoul Pugno, le seul maître du piano qui, depuis la mort de Rubinstein, ait su rendre l'inexprimable *zal* de Chopin.

MICHEL DELINES.
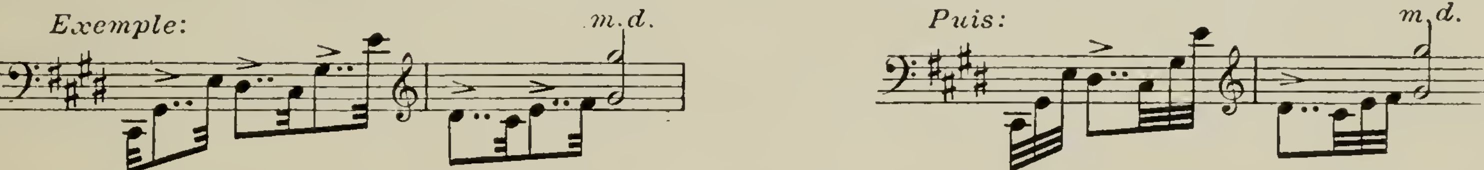
PRÉLUDE

en *ut* ♯ mineur. Op. 45.

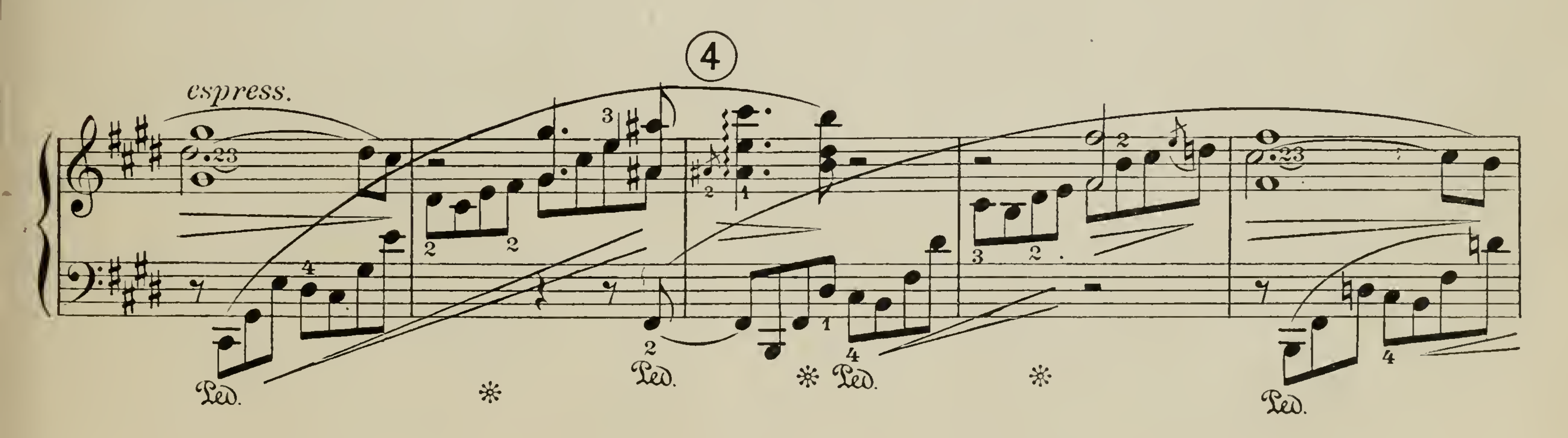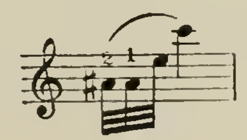


1. Ces quatre mesures, qui sont en quelque sorte, comme l'introduction au prélude, très soutenues, *très ensemble*, et avec une sonorité d'instruments à vent. Cédez assez largement pendant la durée de la 4[me] mesure.
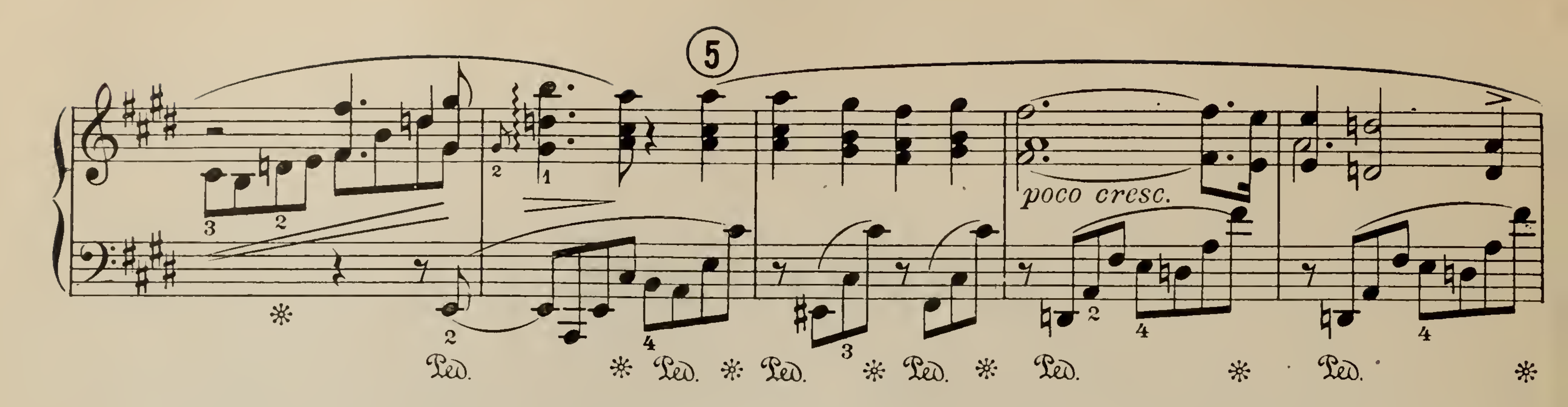
2. Avant d'essayer ce prélude aux deux mains, travaillez lentement et longtemps la main gauche. Essayer de chanter et de nuancer la main droite avant d'avoir assoupli les basses, serait peine inutile — il est certain que ces formules d'arpèges, dans un ton aussi périlleux à cause des touches noires, sont une cause d'insécurité. Travaillez donc de deux en deux, et de quatre en quatre chaque groupe de croches, et ainsi pour toutes les mesures.
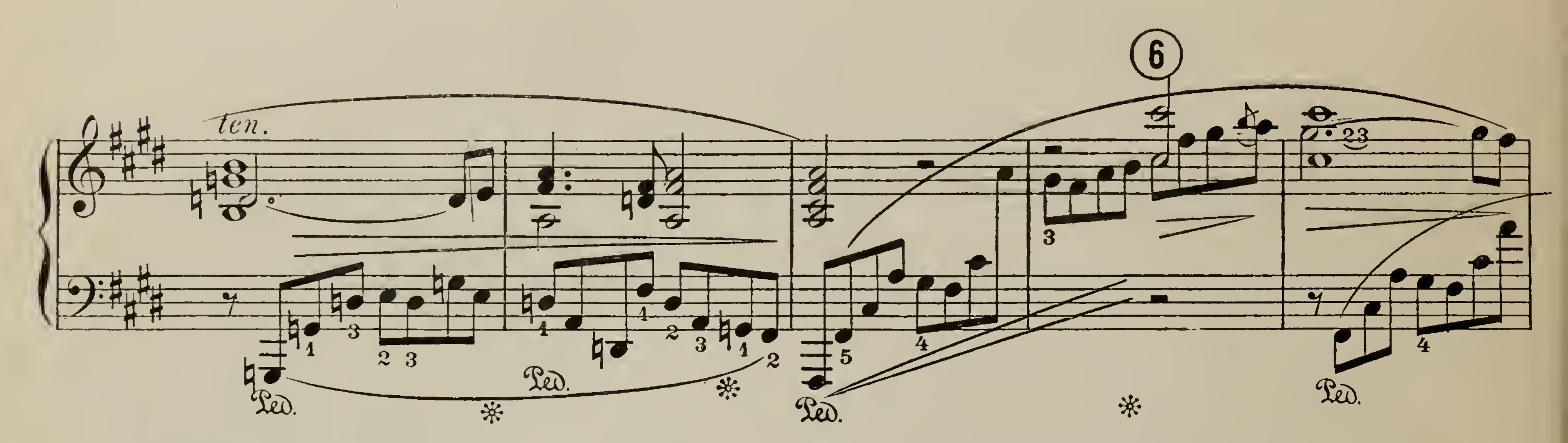


3. Un très léger temps avant les octaves de la main droite qui succèdent immédiatement au trait arpégé de la main gauche. D'ailleurs, ces octaves formant le chant, il est nécessaire de les isoler un peu et de leur donner une sonorité spéciale.
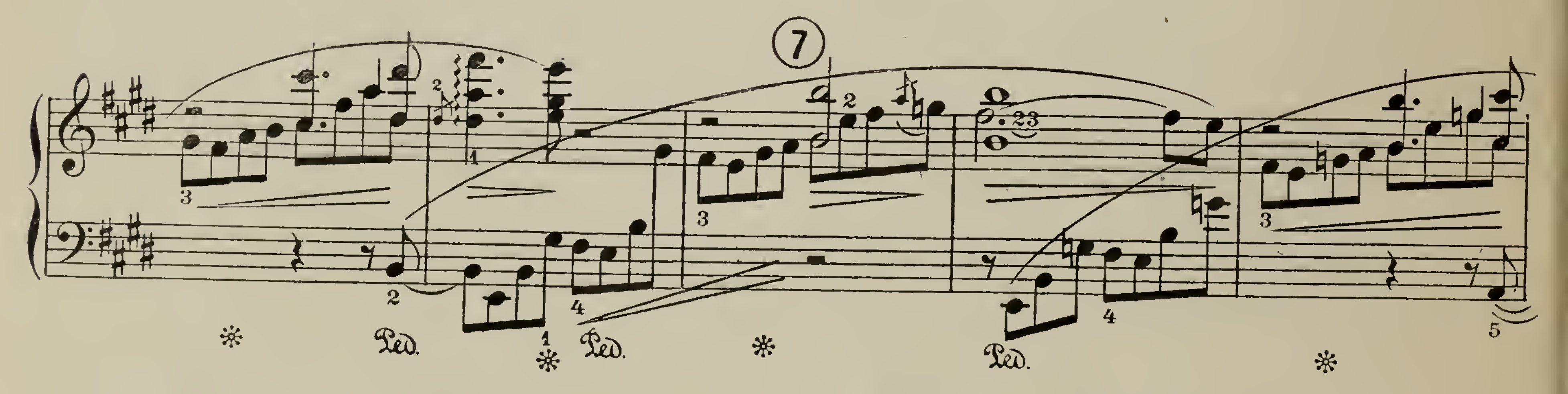


4. Ces quatre notes très égales et sans presser, comme ceci : 
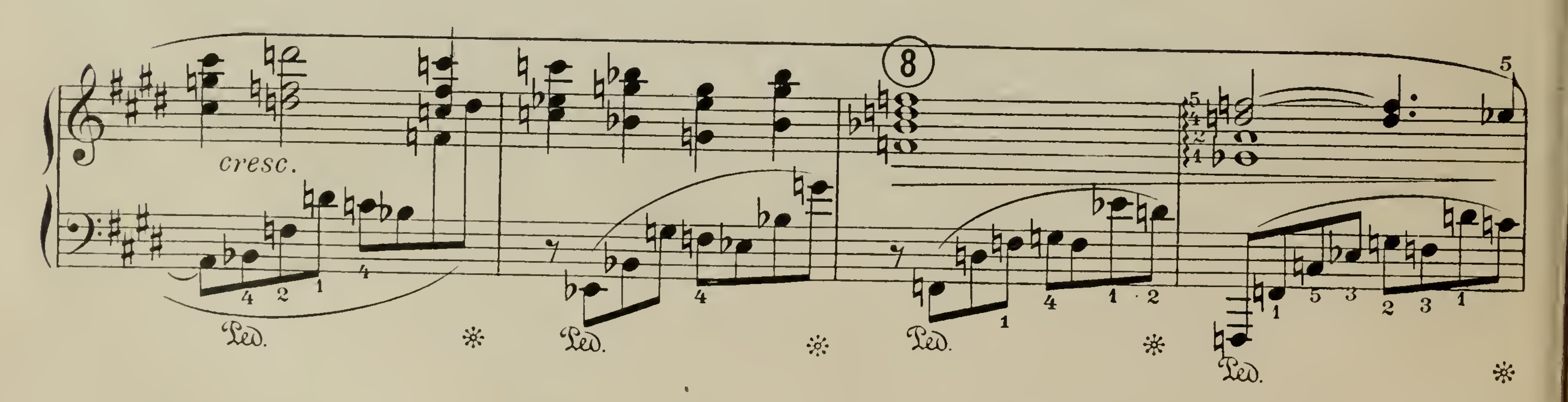


5. Accentuez ce 4[me] temps qui commence une phrase plus définie et d'une expression plus intense; augmentez même jusqu'à l'accord de *sol* dont la sonorité devra être grasse, puis, aussitôt, un diminué jusqu'au retour en *fa* ♯ mineur, mais toujours dans la même ambiance.



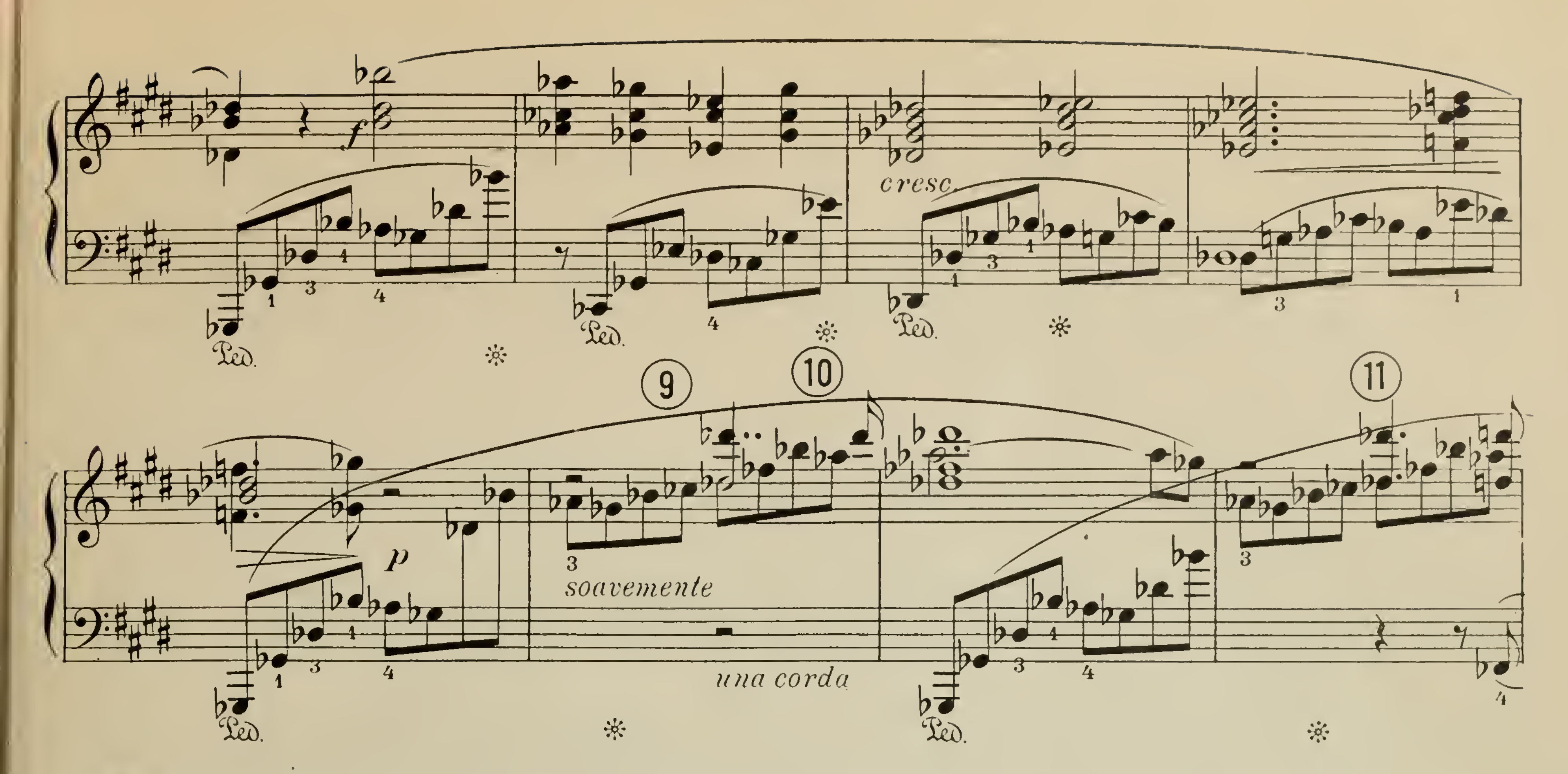
6. A nouveau — le chant initial — dans la même demi-teinte, mais cette fois, avec plus de résignation et de lassitude.



7. Plus appuyé que les quatre mesures précédentes et avec un *crescendo* jusqu'à la modulation en *si* ♭.



8. Cette période, avec plus d'autorité et d'ampleur jusqu'à la cadence en *sol* ♭.



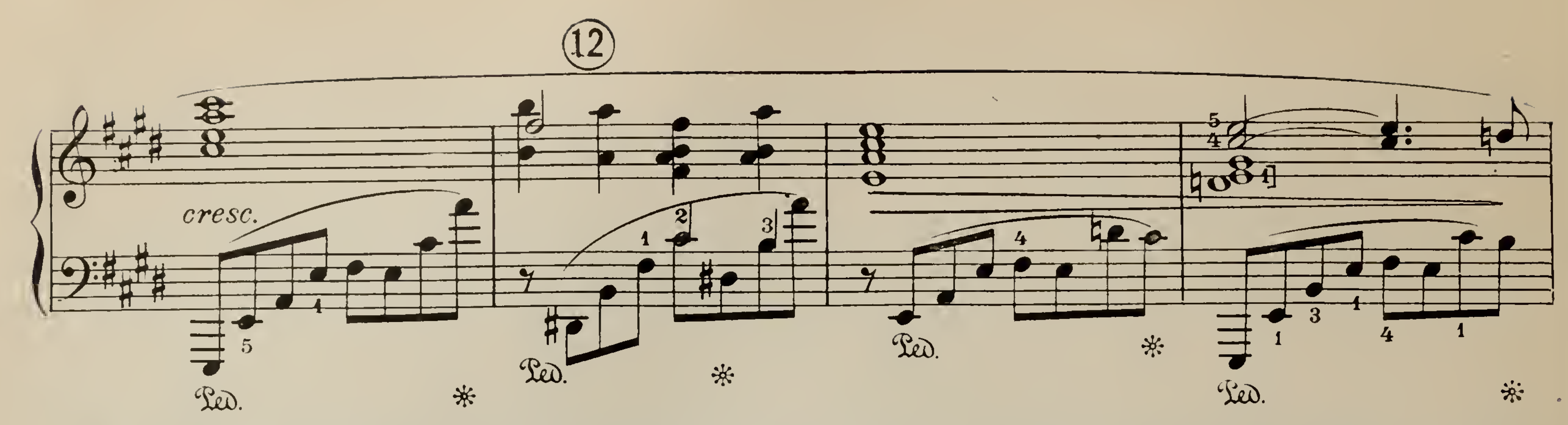
9. Avec une grande expression de tendresse et de douceur. Mettez beaucoup de pédale douce.

10. Le *ré* ♭ double croche sans raideur.
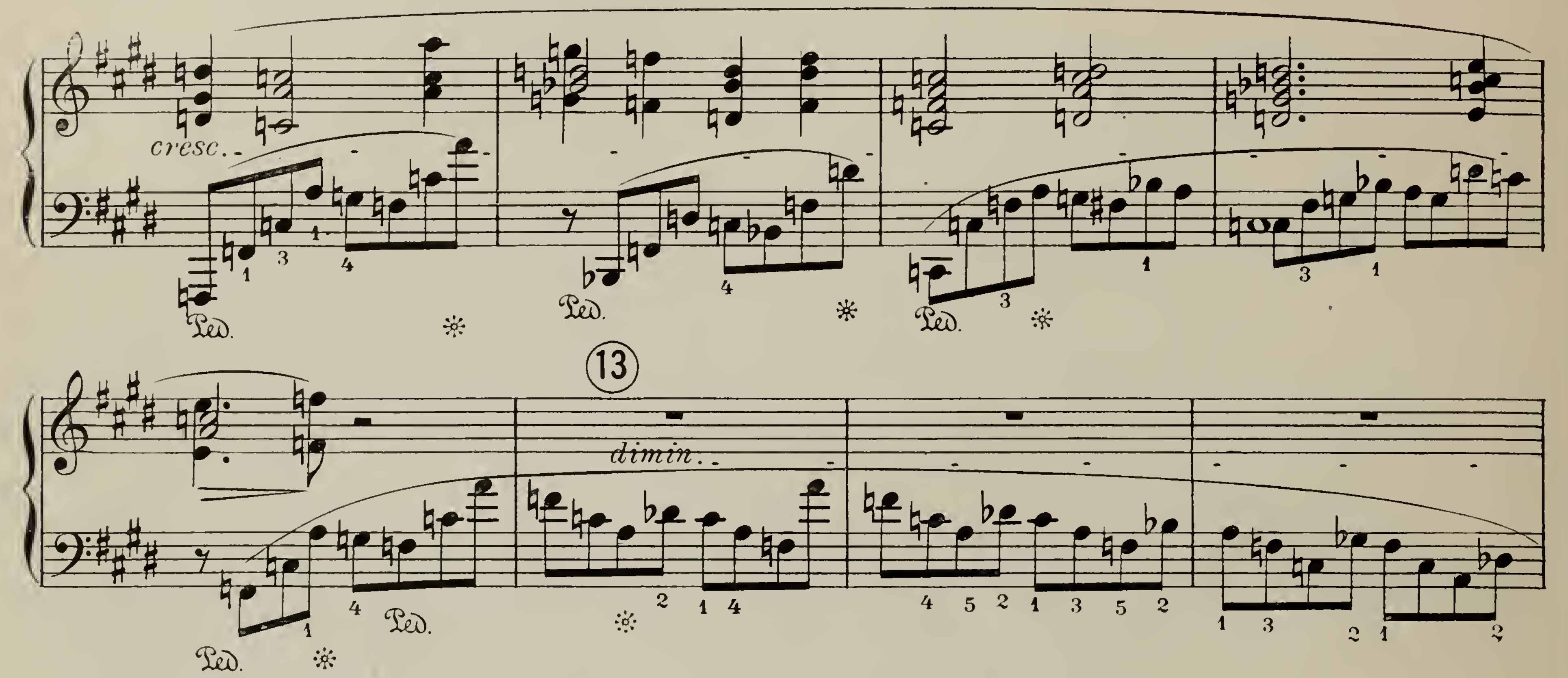
11. Dans toute cette succession de modulations flottantes, qui plane d'une façon si poétique, gardez une sonorité aérienne et pourtant presque incolore.

sempre piano
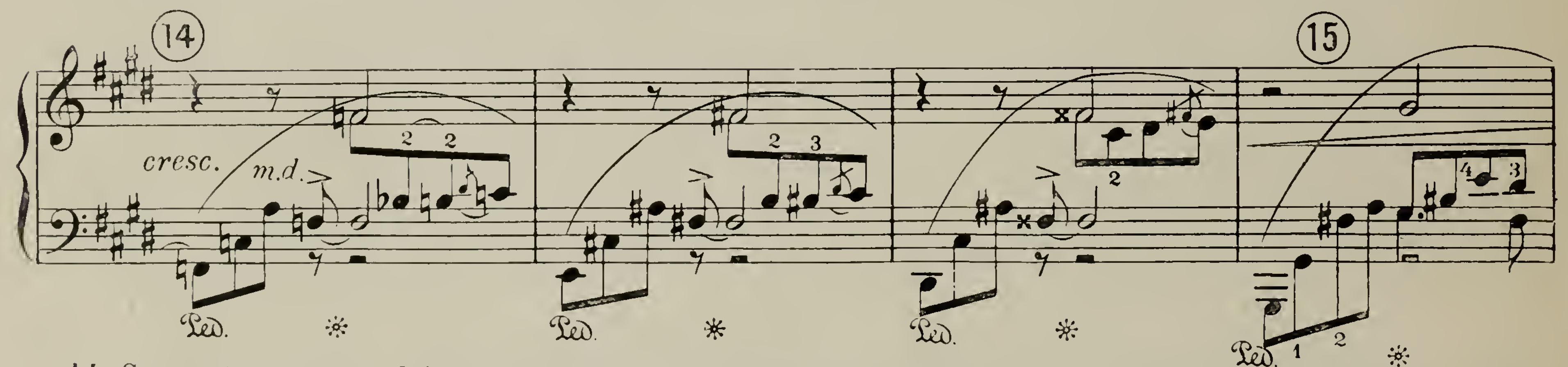
tre corde



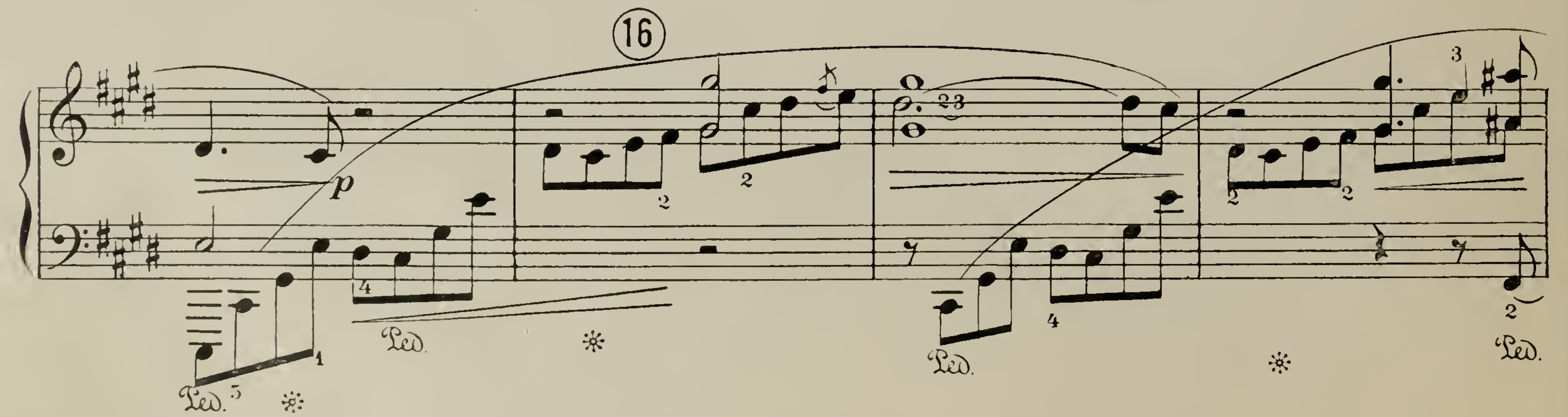
12. A l'aise, en accentuant les deux noires de la main gauche, malgré le *diminuendo* indiqué. Ne laissez cependant pas tomber la phrase, car elle s'affirme vaillamment dans la modulation en *fa* majeur.



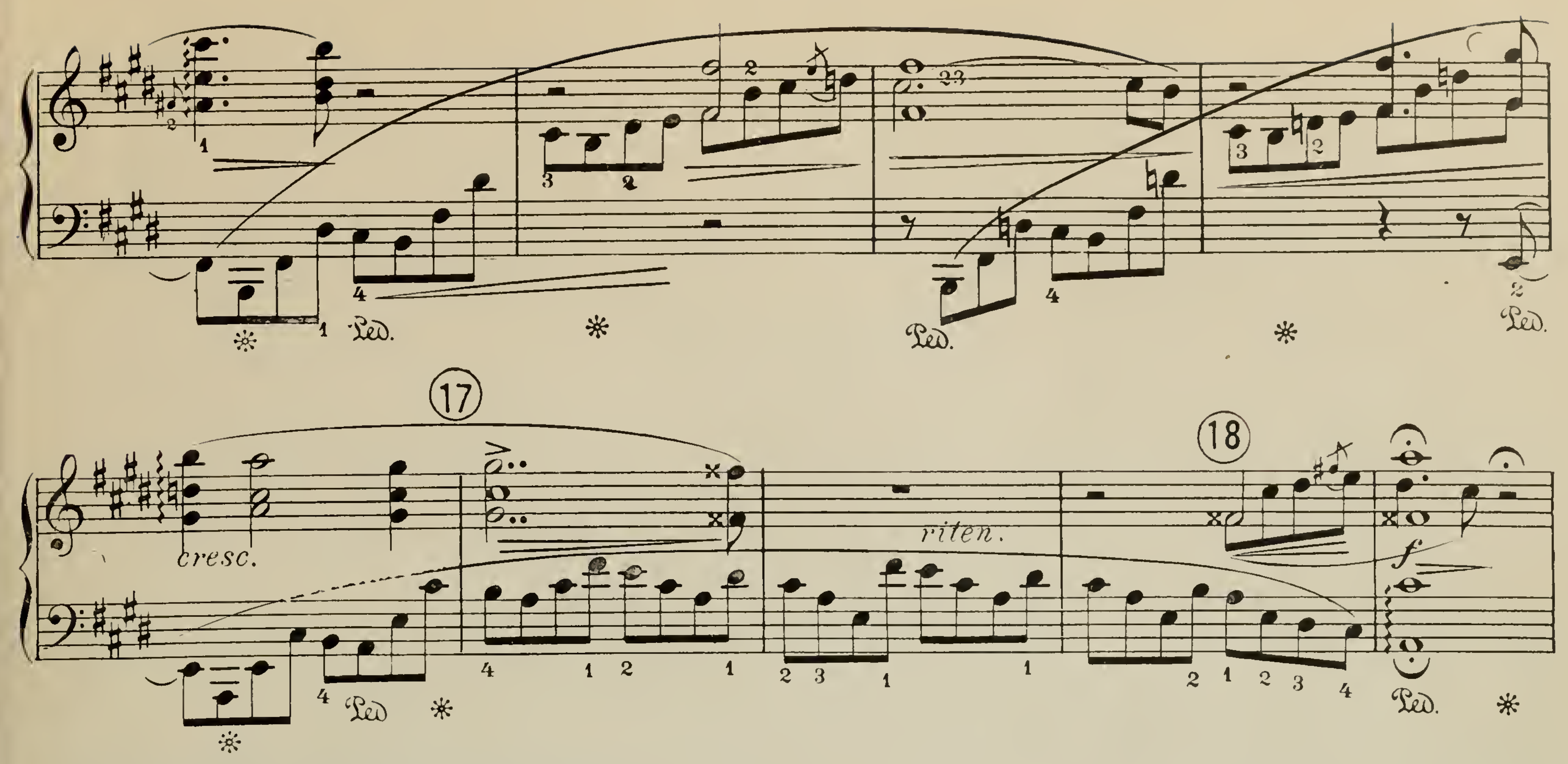
13. A la main gauche, un *diminuendo* souple, et surtout *molto legato*.
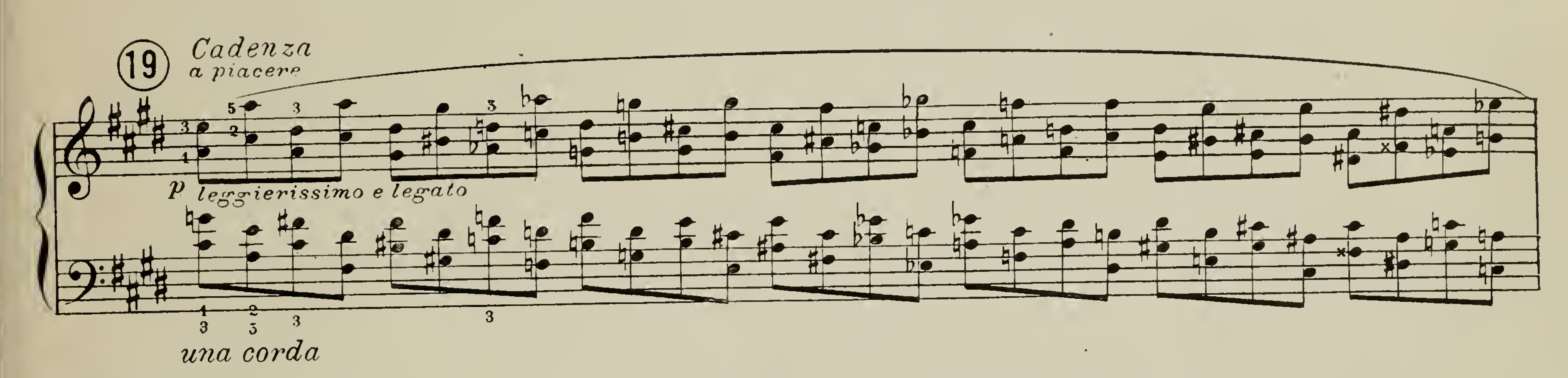


14. Ces quatre mesures doivent nous ramener sans heurt à la phrase si douloureuse et si expressive du début.
15. Cette mesure très retardée.
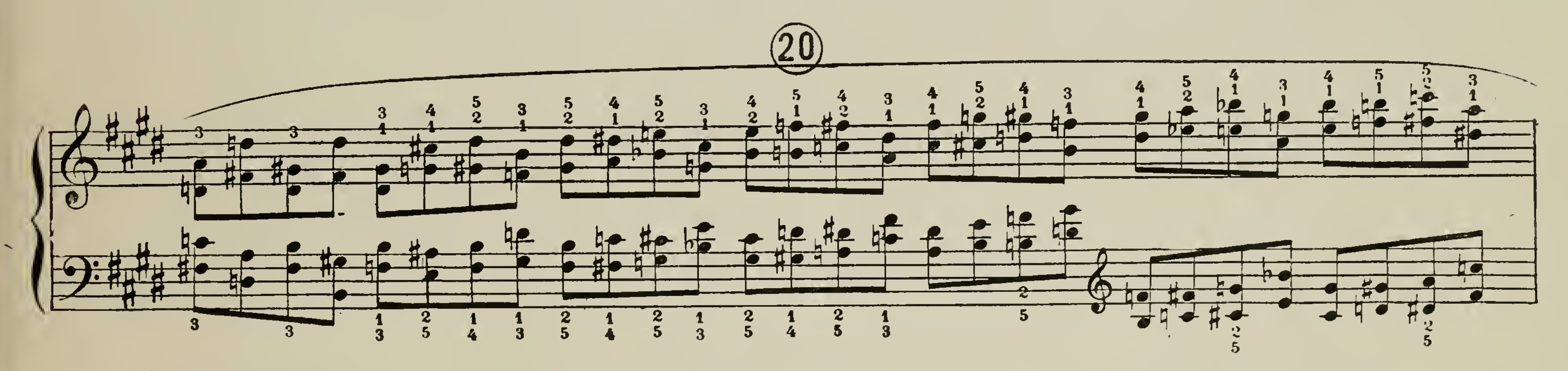


16. Comme un souvenir, aussi doux que possible; mettez la pédale douce.
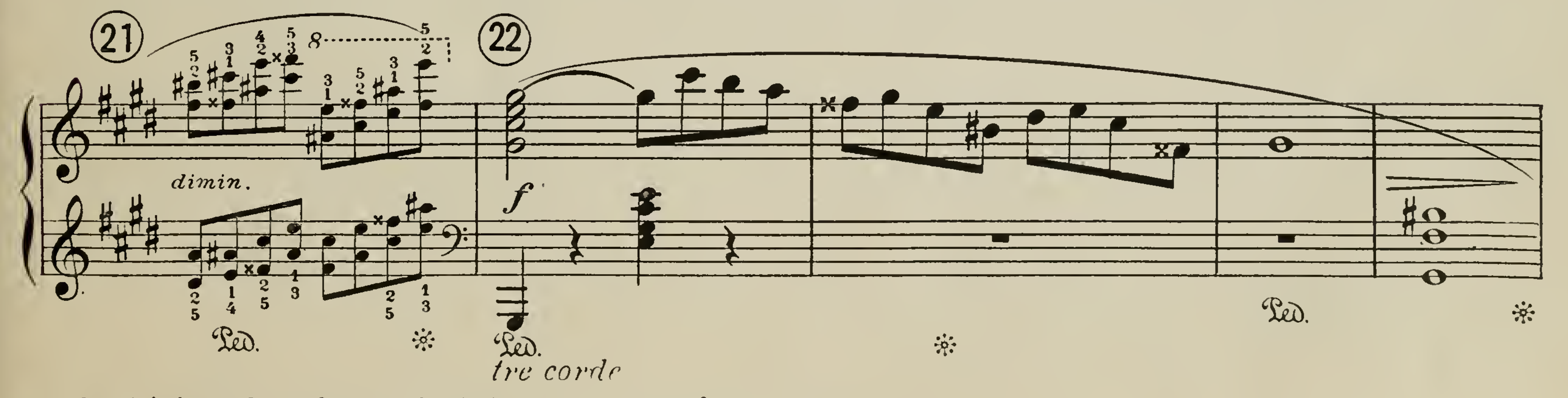


17. Long retenu, jusqu'au point d'orgue.
18. Chantez cette courte phrase avec une expression de reproche.



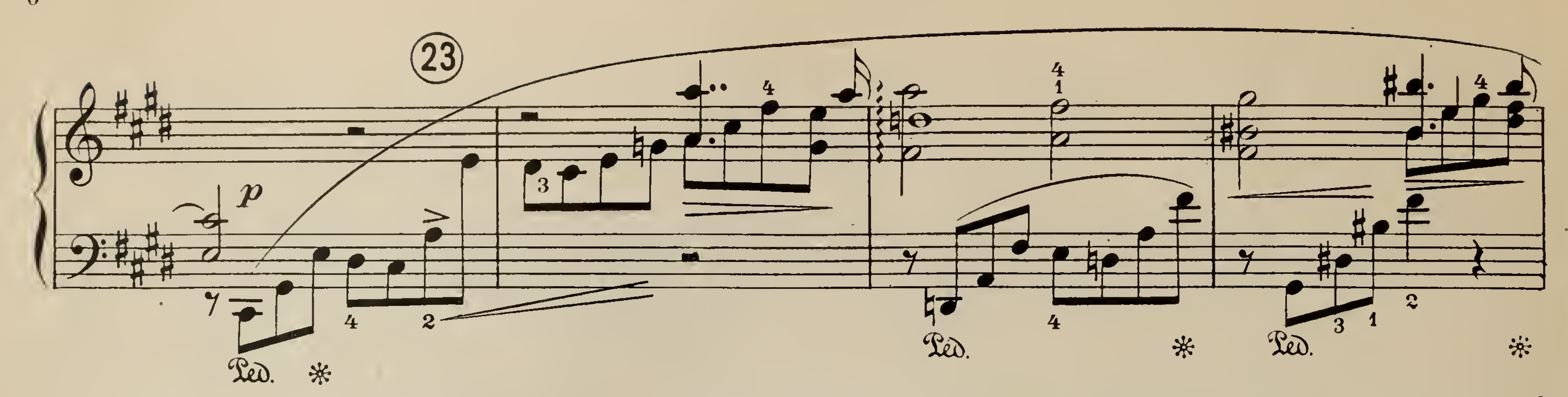
19. La cadence, très liée et sans nuances, comme un doux bruissement harmonique.
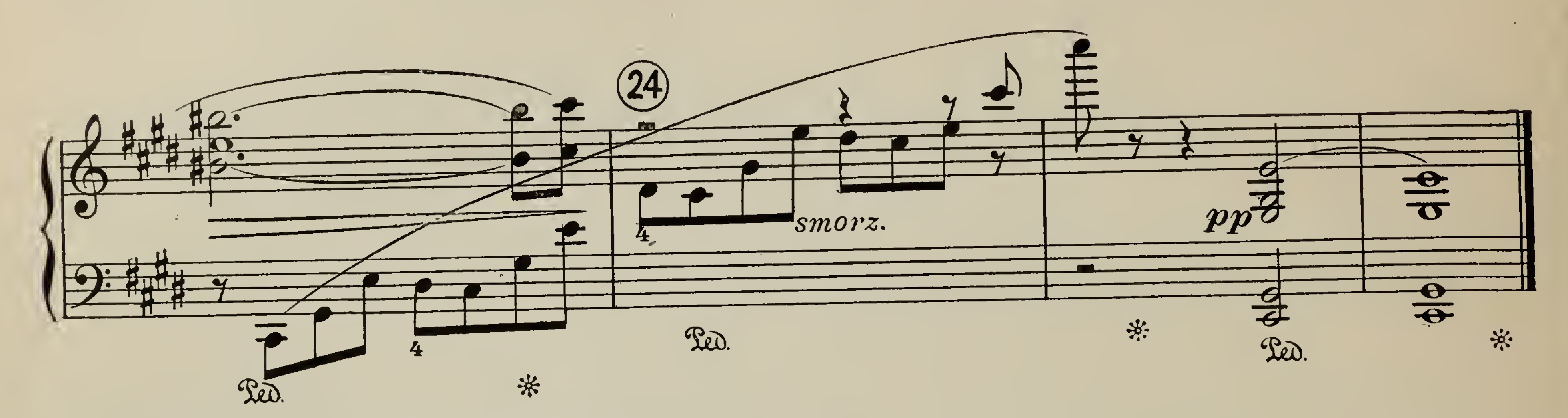


20. Évitez le *crescendo* que l'on fait toujours très naturellement avec une progression ascendante.



21. Finissez la cadence *pianissimo* et en retardant un peu.
22. Cette phrase avec force, largement déclamée et à l'aise comme mesure.
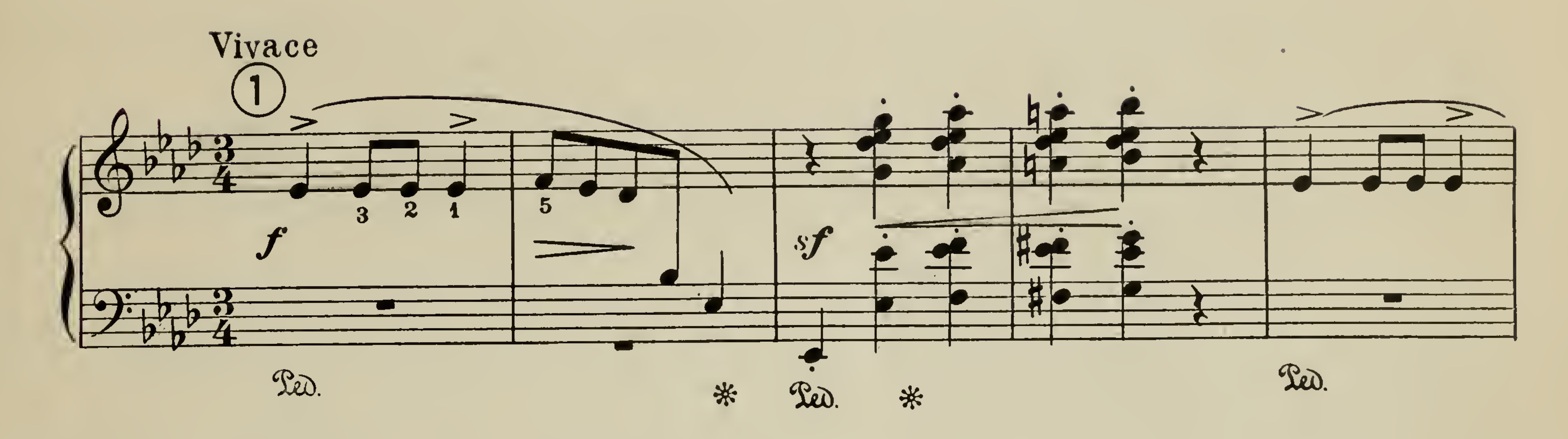


23. Accentuez le *la* expressif de la main gauche et dites cette dernière phrase de rappel avec une grande émotion et une diction noble et résignée.



24. Très retenu et très *smorzando* pour finir.
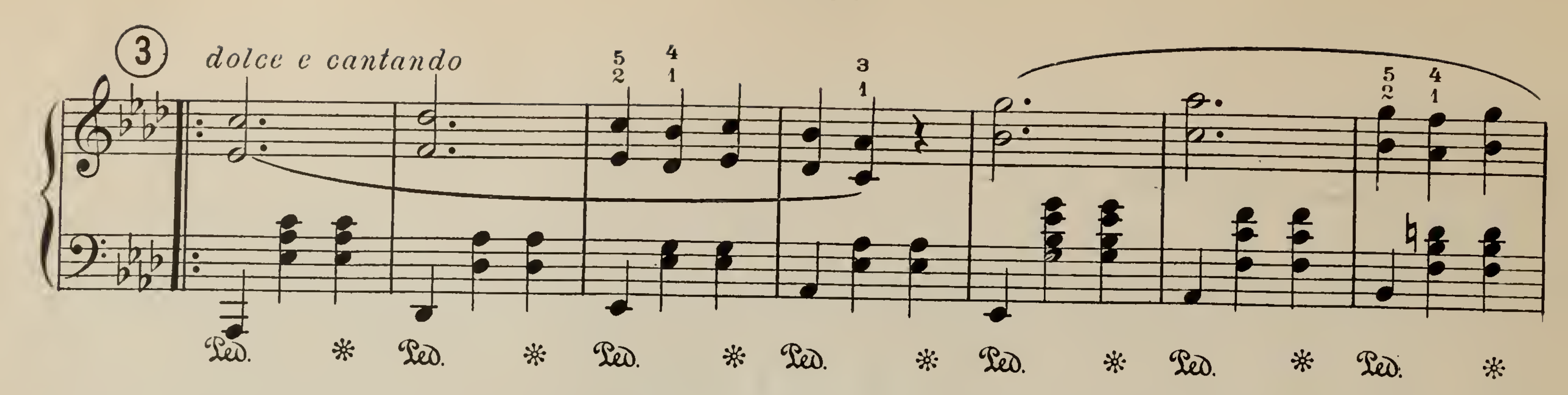
VALSE

en *la* ♭. **Op. 34 — n° 1.**
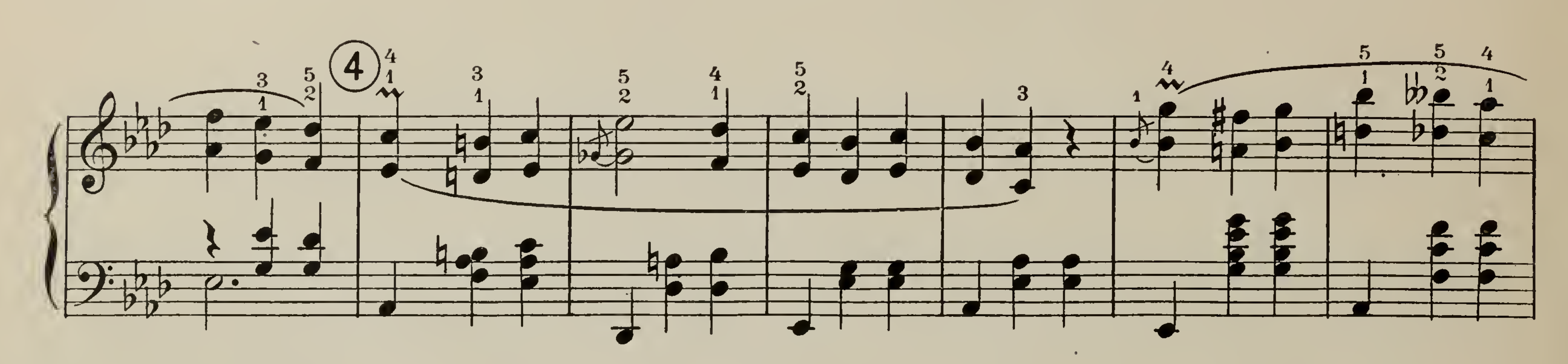


1. Introduction très brillante, vive, animée et d'un rythme très précis.

2. Travaillez le trait de la façon suivante : pour éviter une inégalité entre le pouce et le 5me doigt.
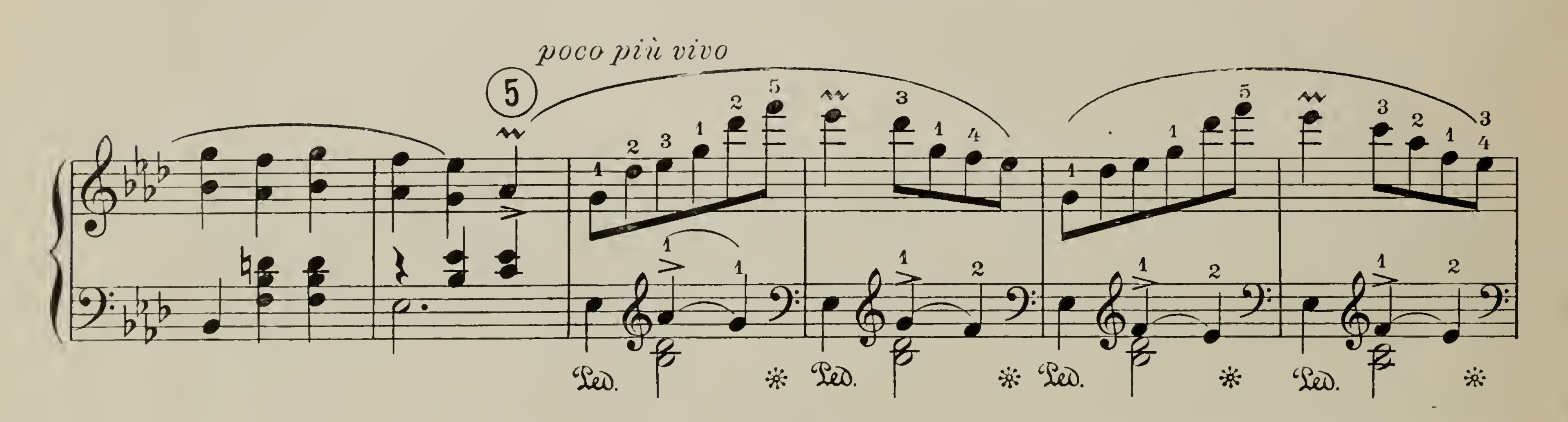


3. Le thème d'une allure toute différente doit faire naître une sensation de grâce nonchalante. Les nuances et les intentions, quoique discrètes, doivent surtout empêcher la sécheresse d'un rythme trop défini.
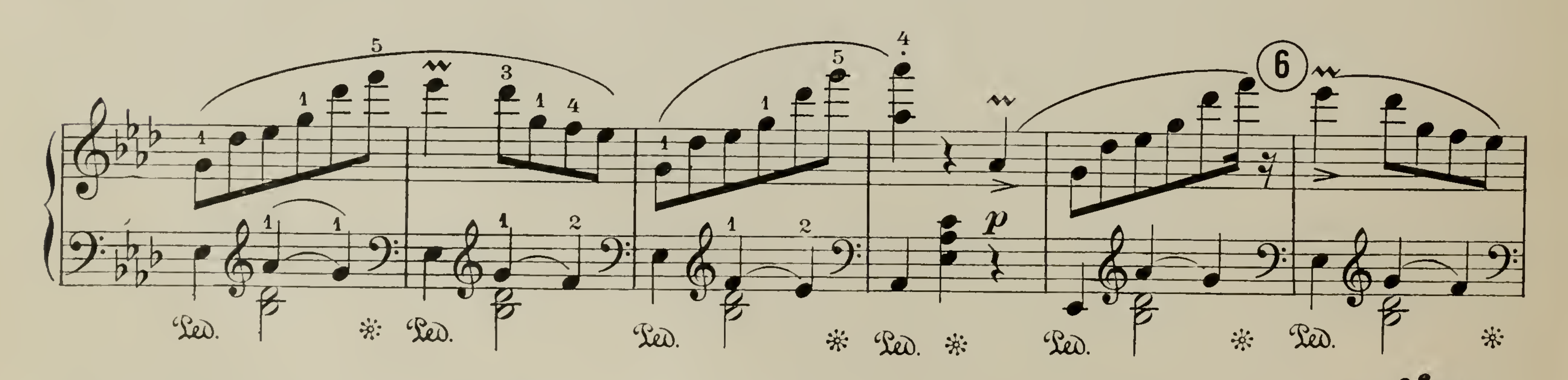
C'est une danseuse souple dont le balencement et la robe à traîne évoquent le charme des Danses polonaises.



4. Ne serrez pas trop ces deux petites notes.
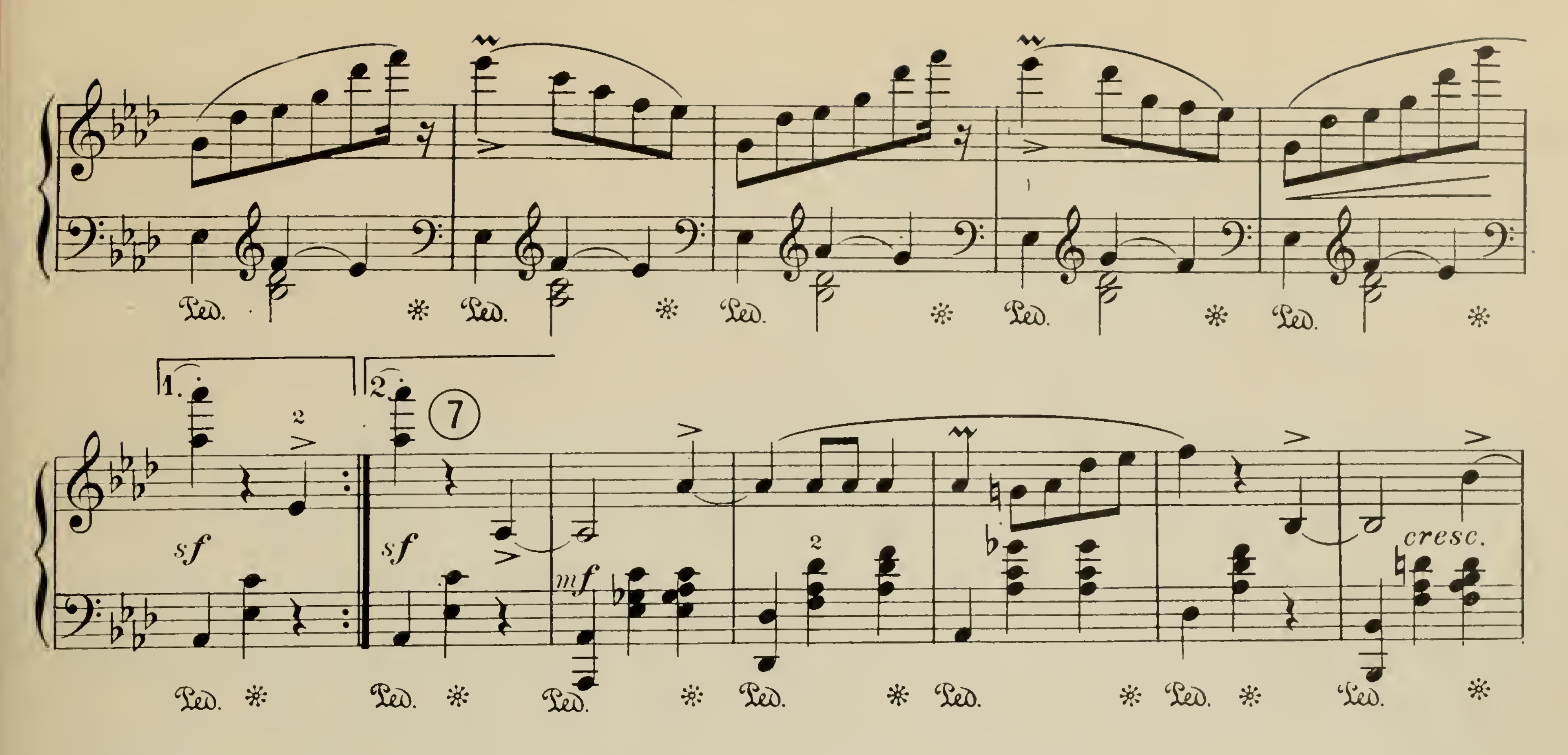


5. Plus mesuré, plus brillant aussi. Le brisé sur le très serré.
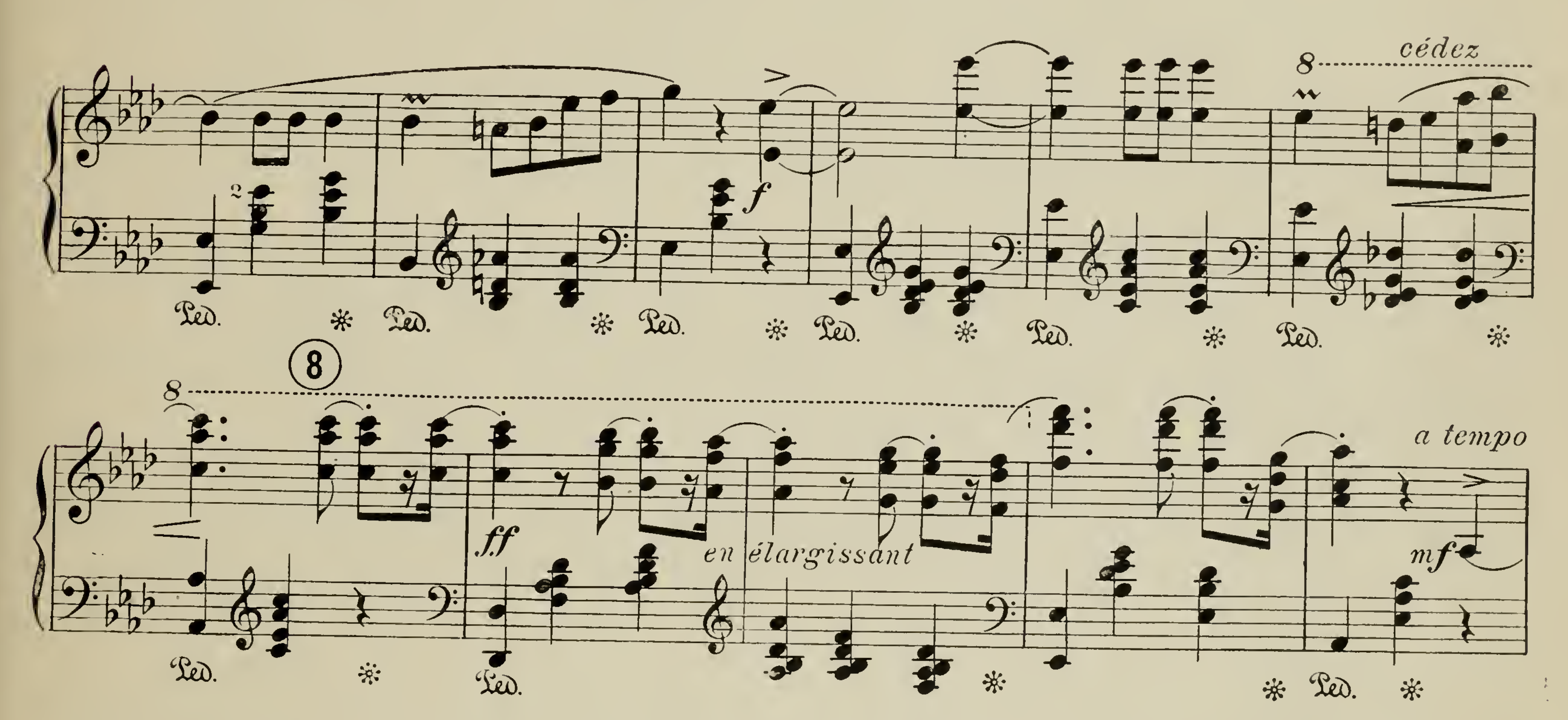


6. A cette répétition, la tradition est de remplacer le brisé par un triolet. Exemple :
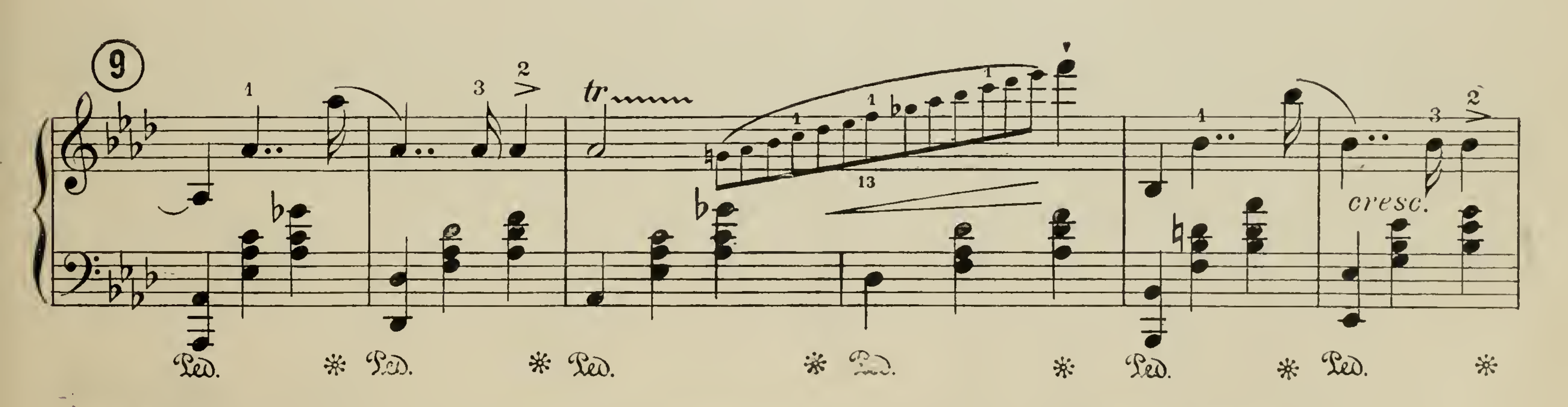
Ne négligez pas le silence qui sépare le *fa* du *mi*. Il faudrait plutôt le prolonger, ce qui donne à la période plus de légèreté.



7. Très crânement, avec beaucoup de panache, d'une sonorité vibrante et claire.



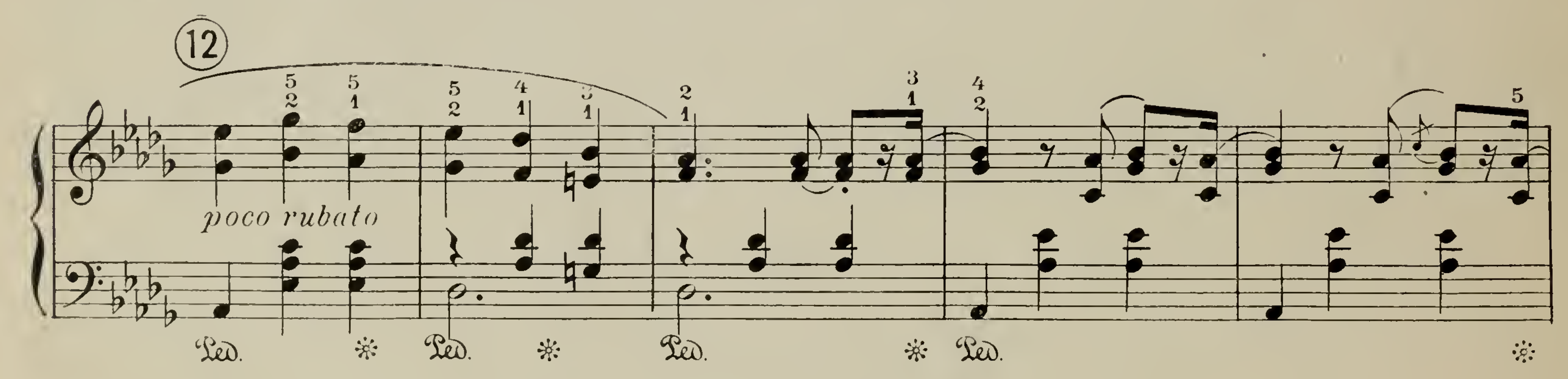
8. Très puissant et en retenant beaucoup. Préparez tous les premiers temps en allongeant les 3mes par l'exagération du silence qui sépare la croche de la double croche.



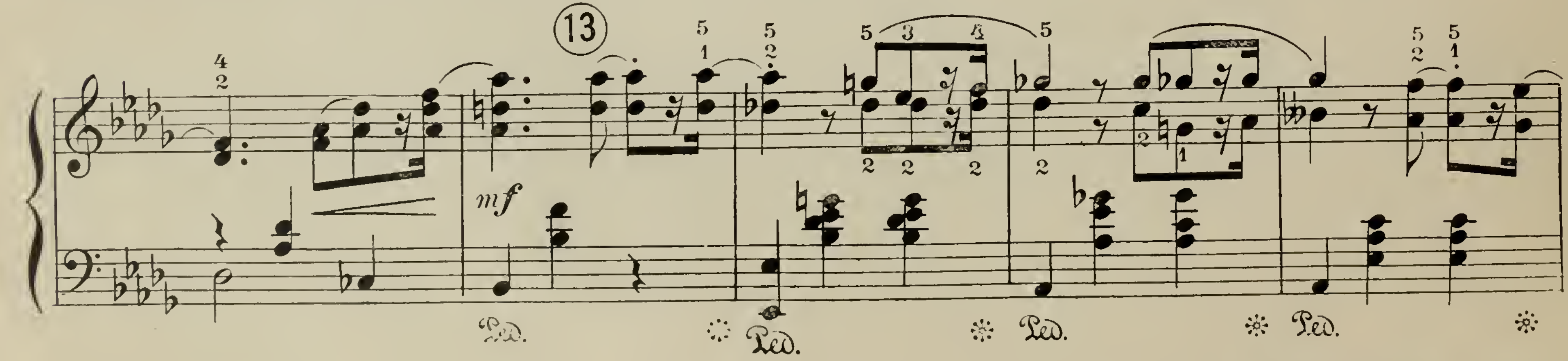
9. Moins fort que la 1re fois; le trille très serré; les gammes en fusées et finissant dans la force.
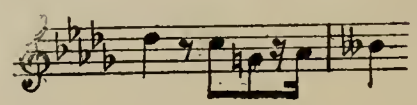
10. Nous revenons au charme, à la nuance subtile, aux retards improvisés, à la coquetterie tendre. Il est difficile, encore une fois, d'indiquer le poids de chaque note, je ne puis que parler de l'ambiance de toute cette phrase en *ré* ♭, en donnant à l'élève quelques indications générales pour en faciliter le rendu.

11. Allongez beaucoup ce 3[me] temps en restant sur la tierce *sol si*.
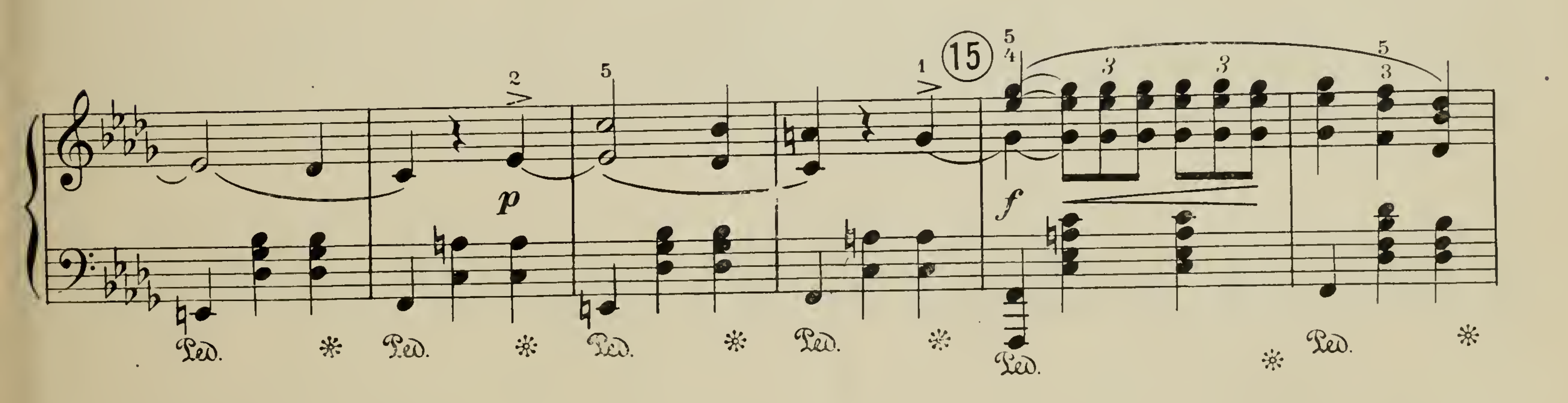


12. Pressez un peu ces trois sixtes et retardez la mesure suivante.
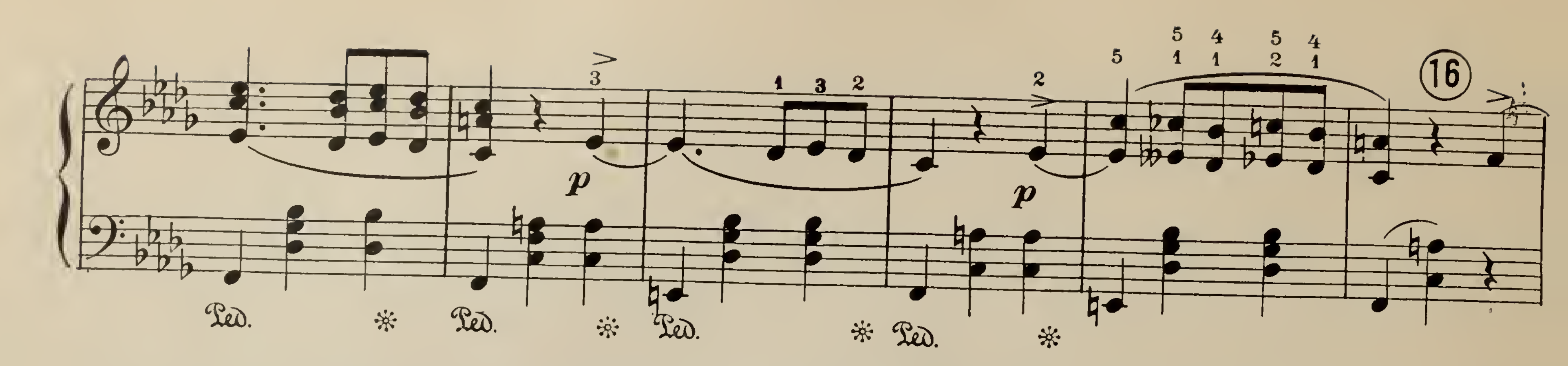


13. Un peu languissant et en mettant en relief la partie intermédiaire, de la main droite. 
Elargissez jusqu'à la reprise du thème en *ré* ♭.

14. Plus vigoureux, plus altier, plus résolu ; un grand accent sur la première tierce *mi* ♭ *sol* ♭.
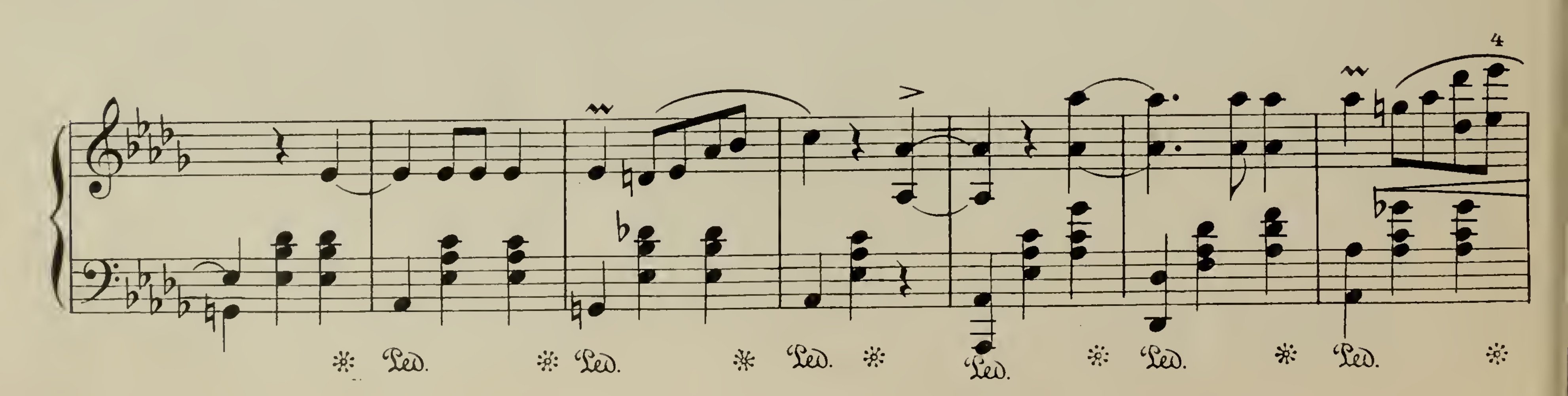


15. Cette mesure très *à l'aise.*

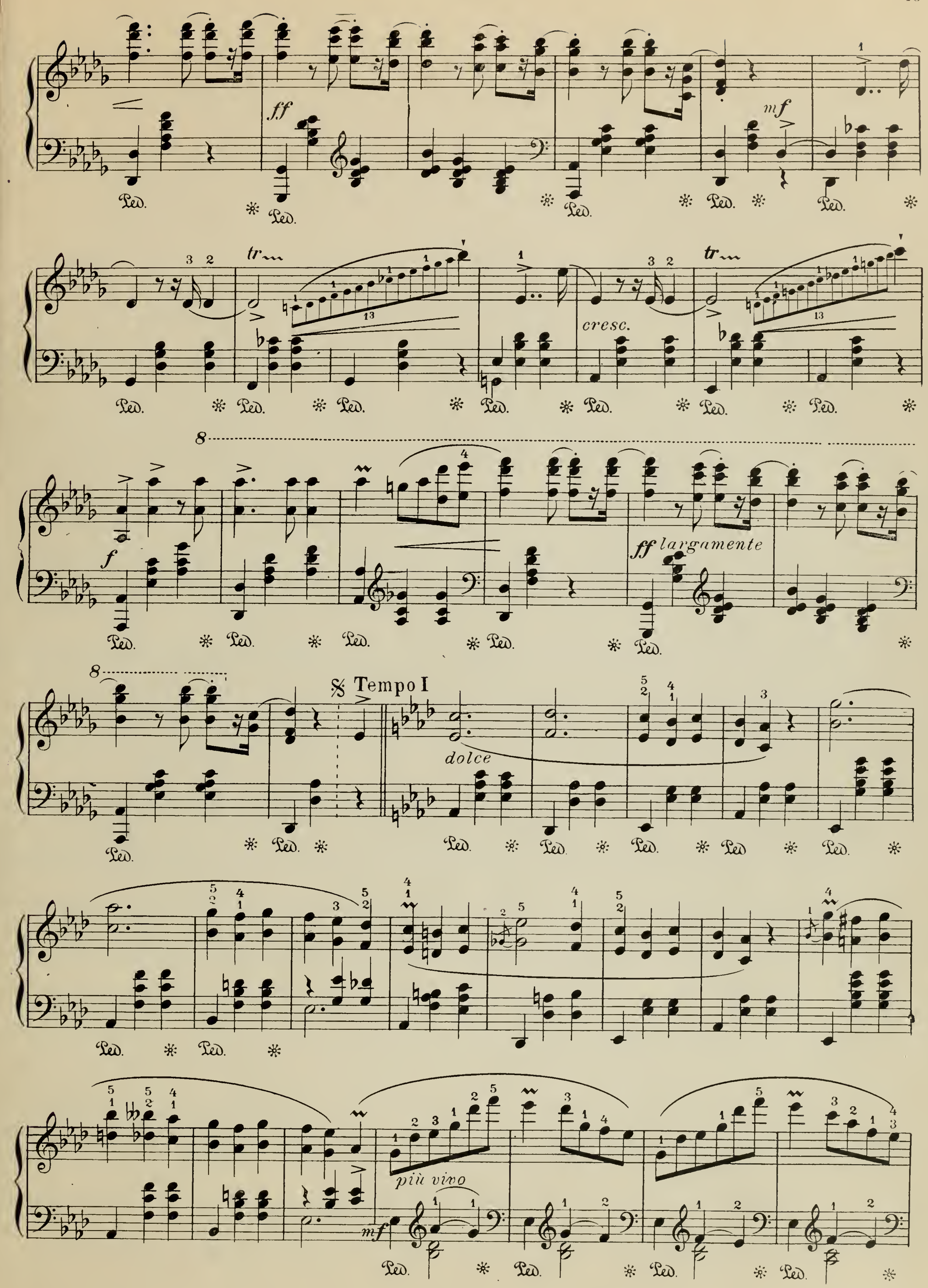


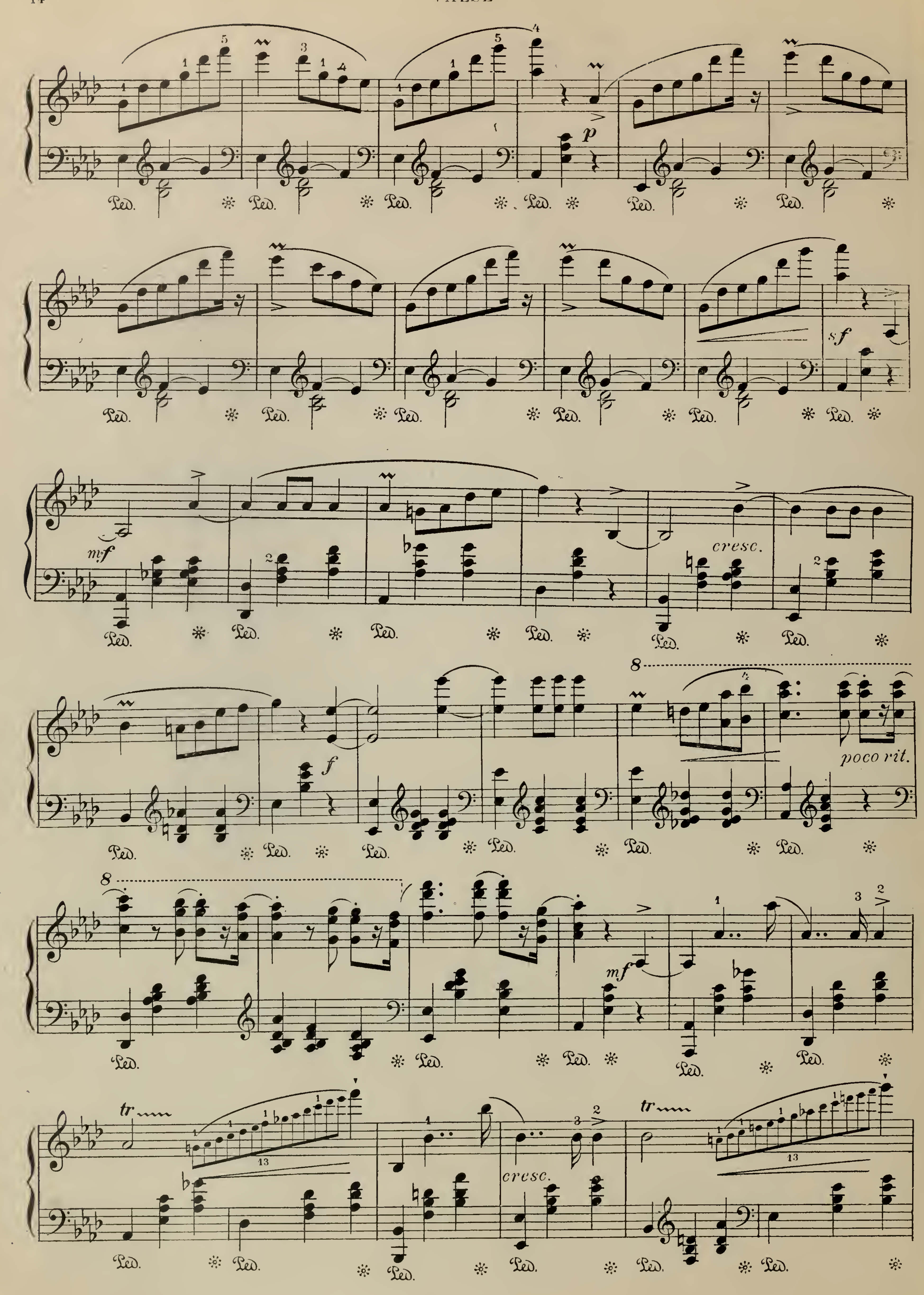
16. Que le *fa* allongé ramène bien la phrase enveloppante déjà entendue et qu'il faut rejouer dans le même esprit.
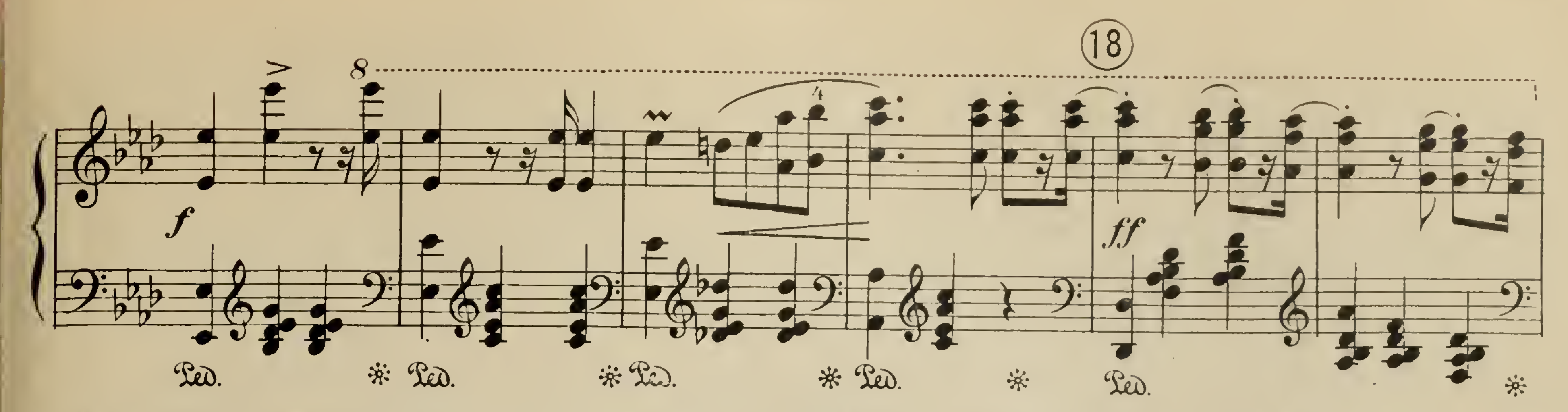
Animato

17. Ici, la tradition est de faire une coupure, en reprenant de suite le 1er thème en *la* ♭. La construction de la valse semble gagner beaucoup de cet allégement. Si, cependant, on devait la jouer dans son intégralité, il faudrait donner au passage dont il s'agit la même allure qu'au numéro 7.
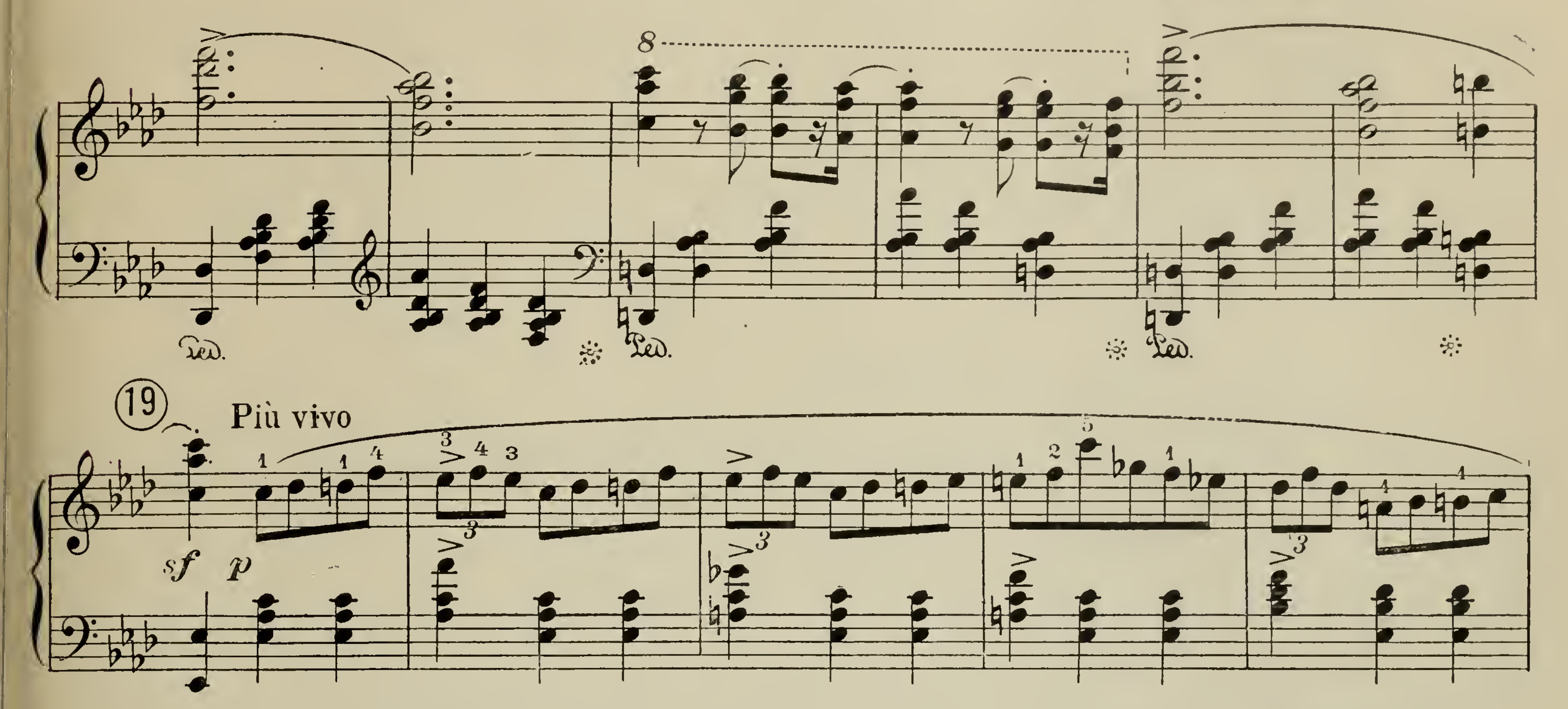



ff
mf
tr
cresc.
8
f
ff largamente
Tempo I
dolce
più vivo
mf

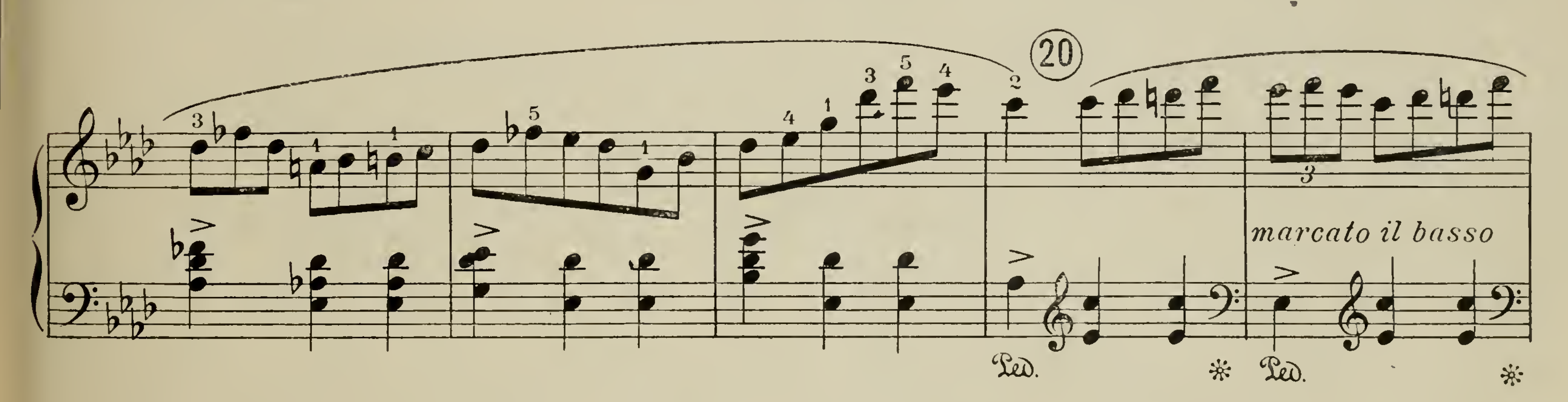

p
sf
mf
cresc.
f
poco rit.
mf
tr
cresc.
tr



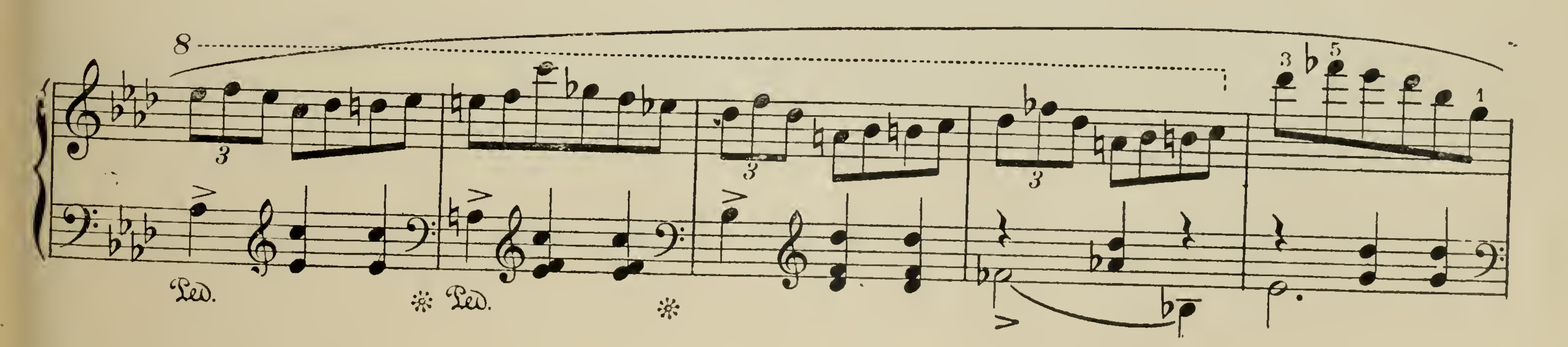
18. Elargissez, mais moins que les fois précédentes pour éviter tout sentiment d'arrêt et de cadence.
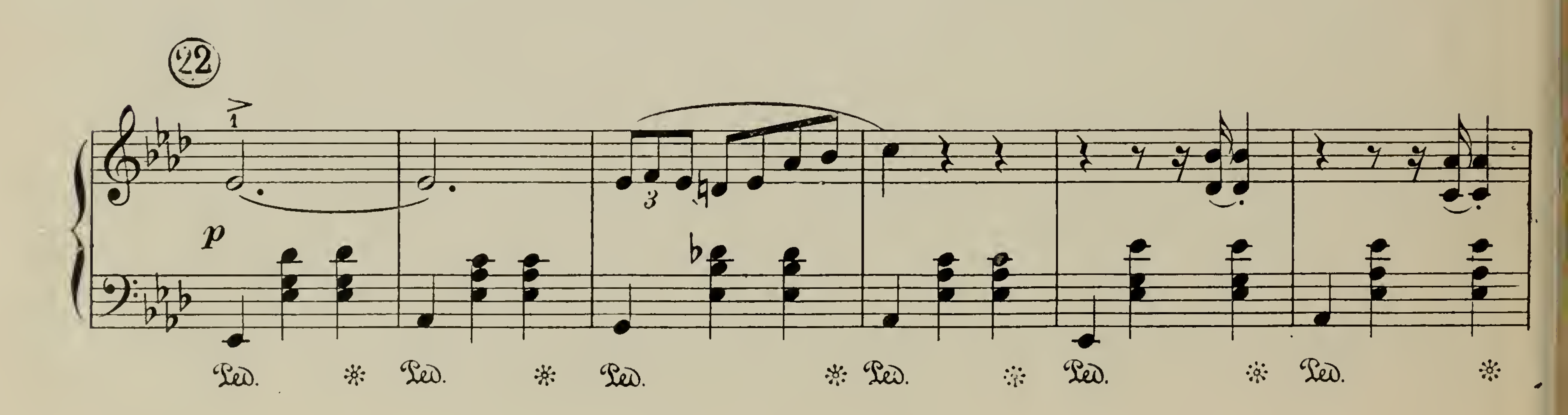


19. Très vite, un peu en tourbillon, sans que la clarté en souffre, et en conservant le sentiment d'appui sur le 1er temps. La basse doit faire ressortir en même temps que les harmonies ingénieuses la note supérieure qui forme un contre-chant.
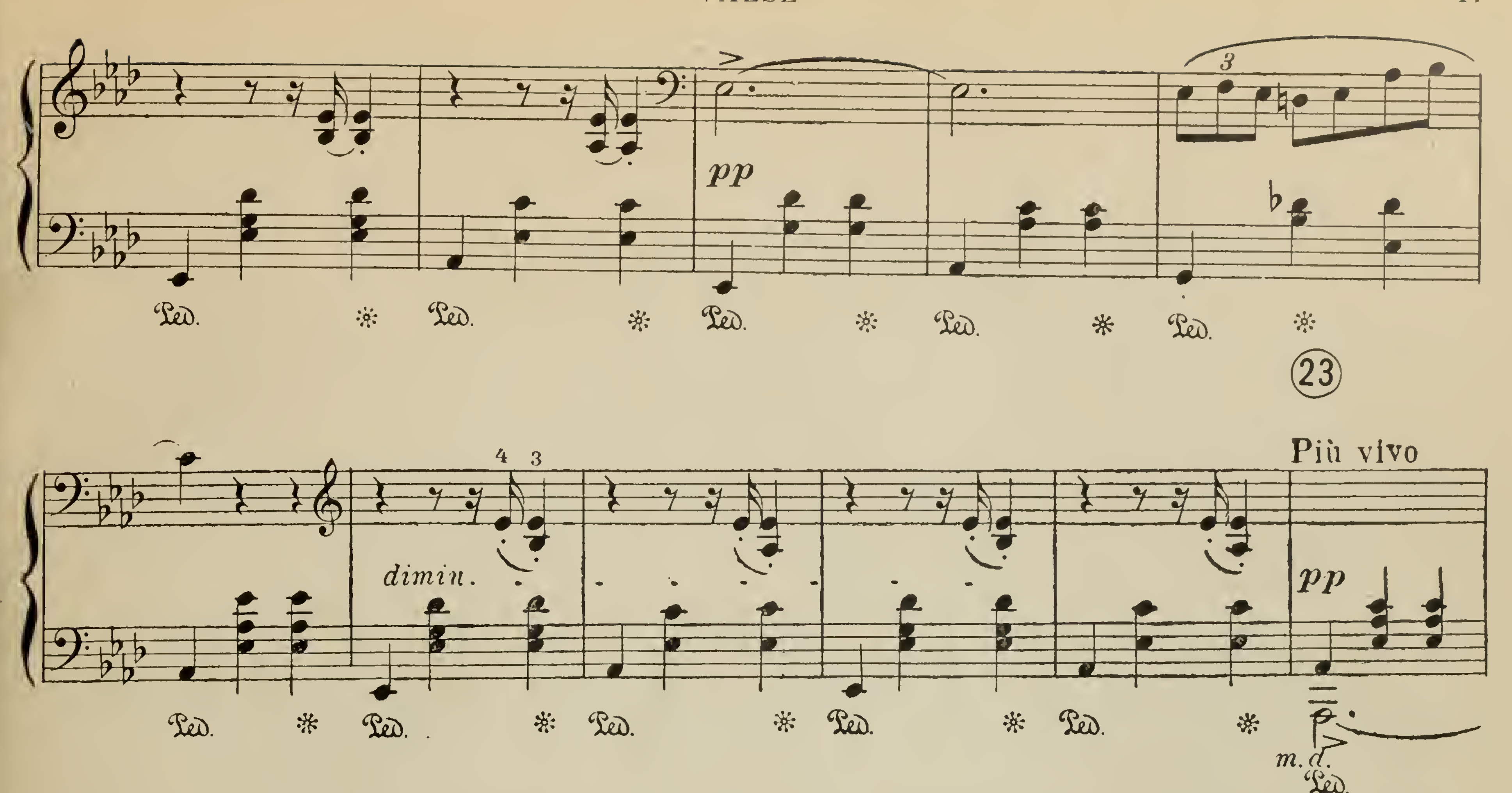


20. Bien observer l'accentuation des premiers temps à la main gauche et en phraser le dessin mélodique qui dure huit mesures.
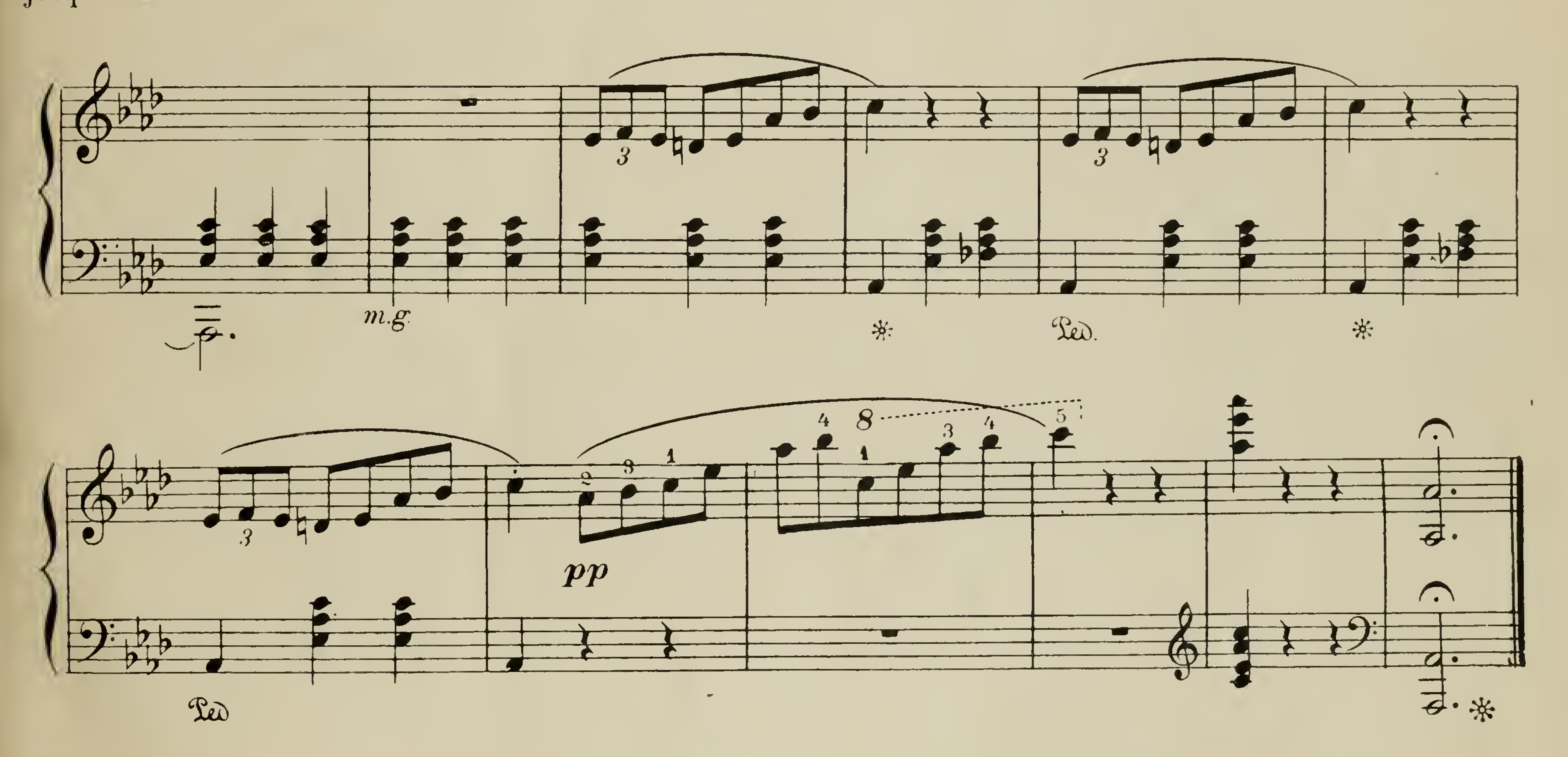


21. Mettez les deux pédales pour donner à ce trait une sonorité de *glockenspiel*. Vous y arriverez en séparant un peu, et en les accentuant, les notes jouées par le 5me doigt. Après la dernière note du trait un arrêt subit pour préparer la sonorité spéciale de la coda.



22. Donnez à cette note un sentiment de regret et d'éloignement. Le tourbillon disparaît, s'efface comme une couleur qui s'éteint. Ne ménagez pas la poésie des demi-teintes, et jusqu'au *più vivo* combinez le dégradé de force avec le retenu du rythme.
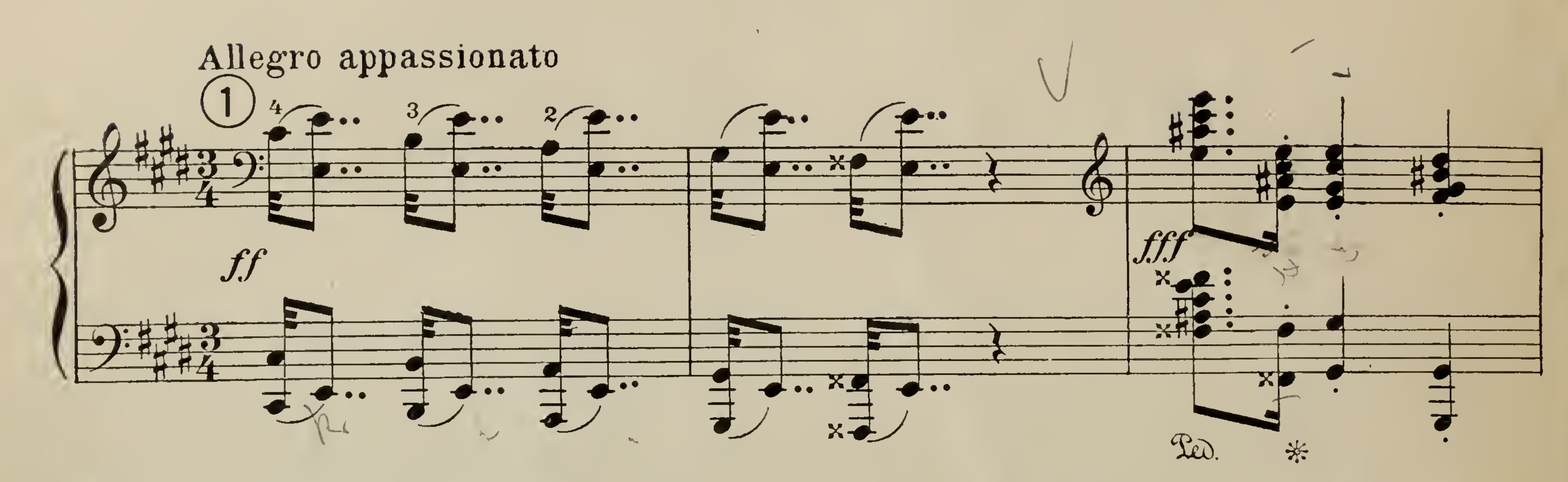


23. Pour ces dernières mesures reprenez le mouvement vif et brillant tout en conservant le *pianissimo* jusqu'à la fin.
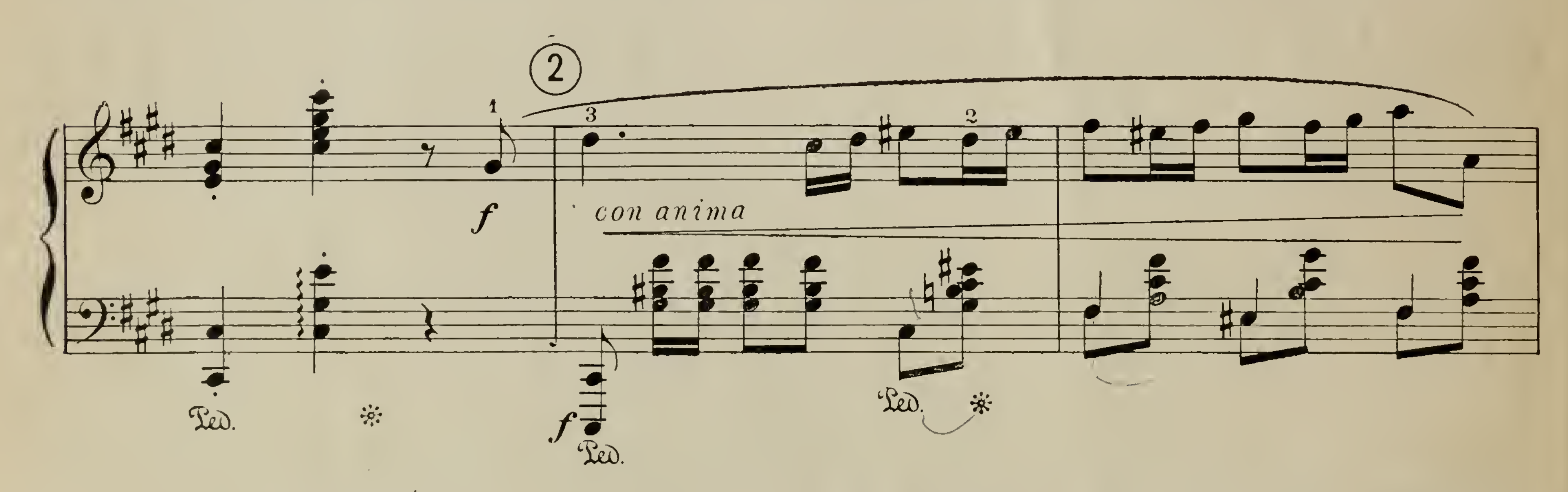


POLONAISE
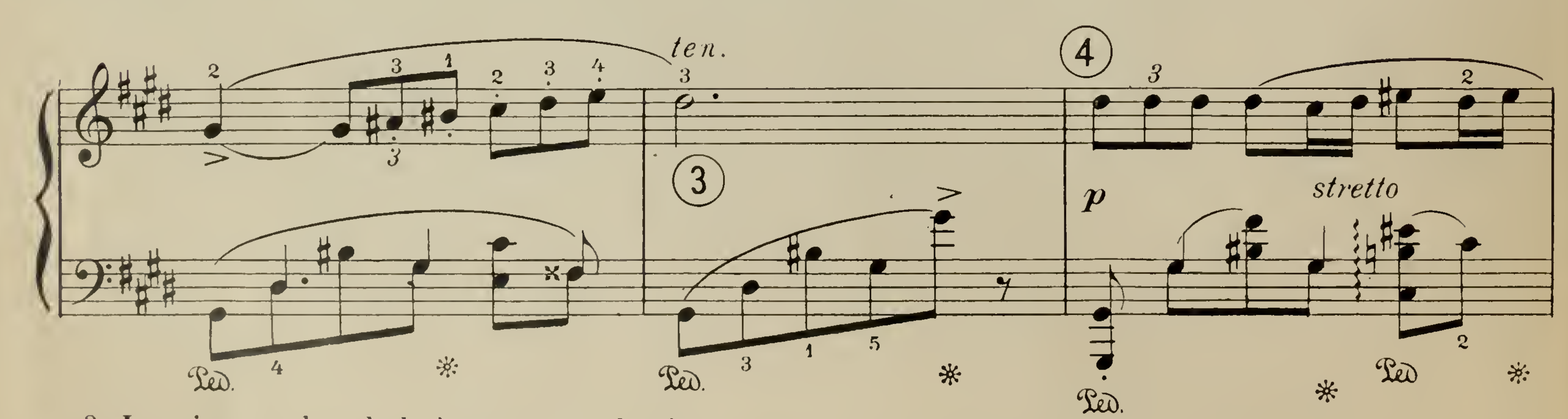
En *ut* ♯ mineur **Op. 26 — nº 1**



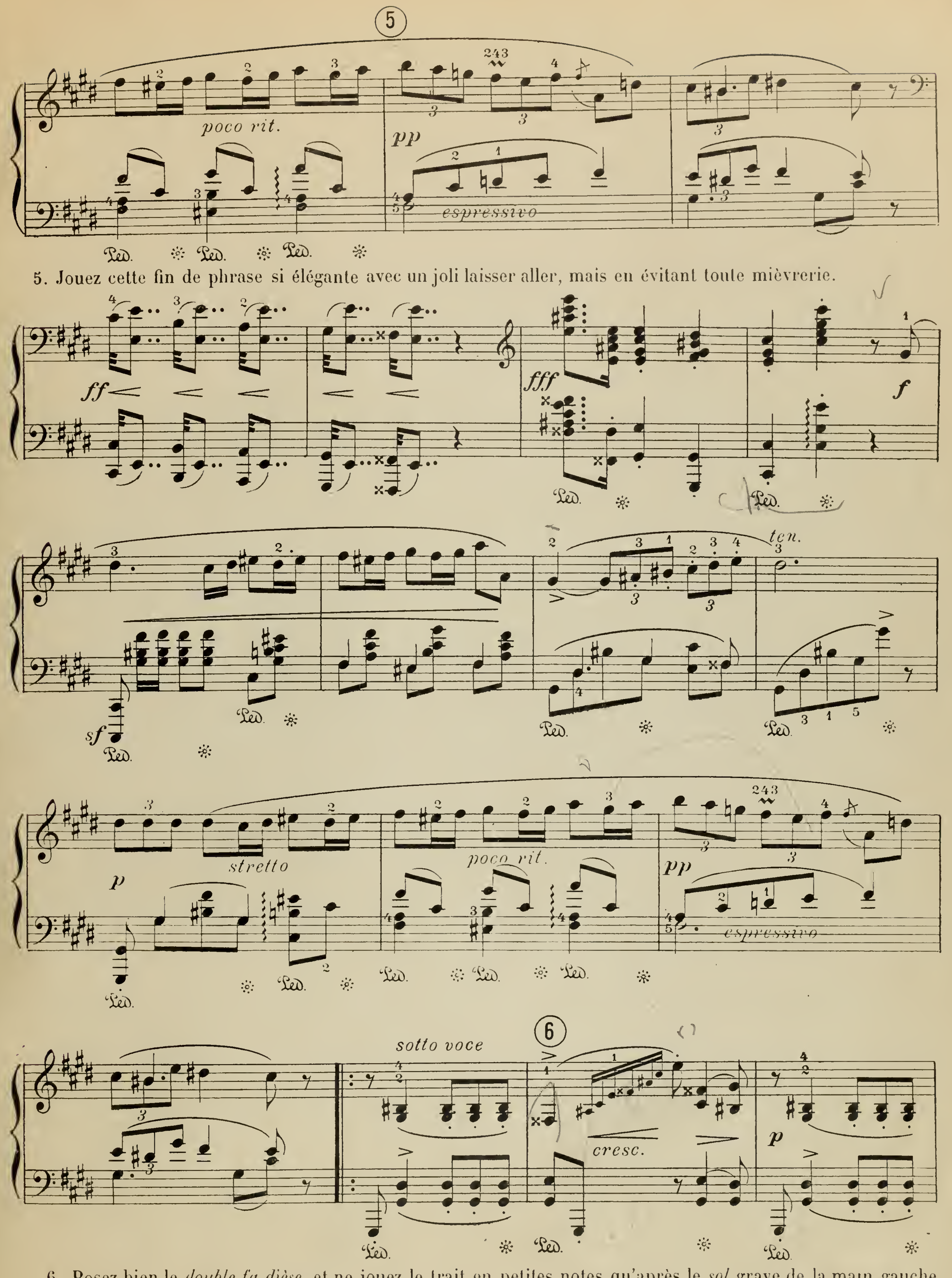
1. Malgré l'indication *Allegro appassionato*, j'estime que ces quatre mesures de début doivent s'imposer largement et puissamment. L'accentuation ne doit pas se faire sur l'octave, mais bien sur la triple croche.
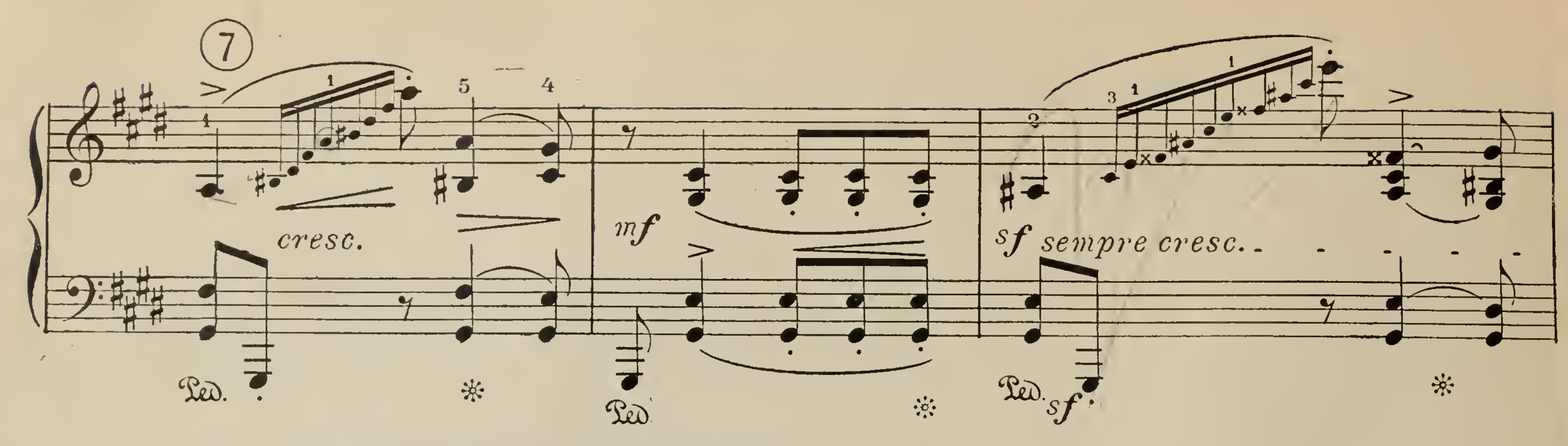


2. Le chant, de suite avec une sonorité ample et colorée. Au 3me temps de cette mesure il est de tradition de faire une *accelerando* jusqu'au 3me temps de la mesure suivante.



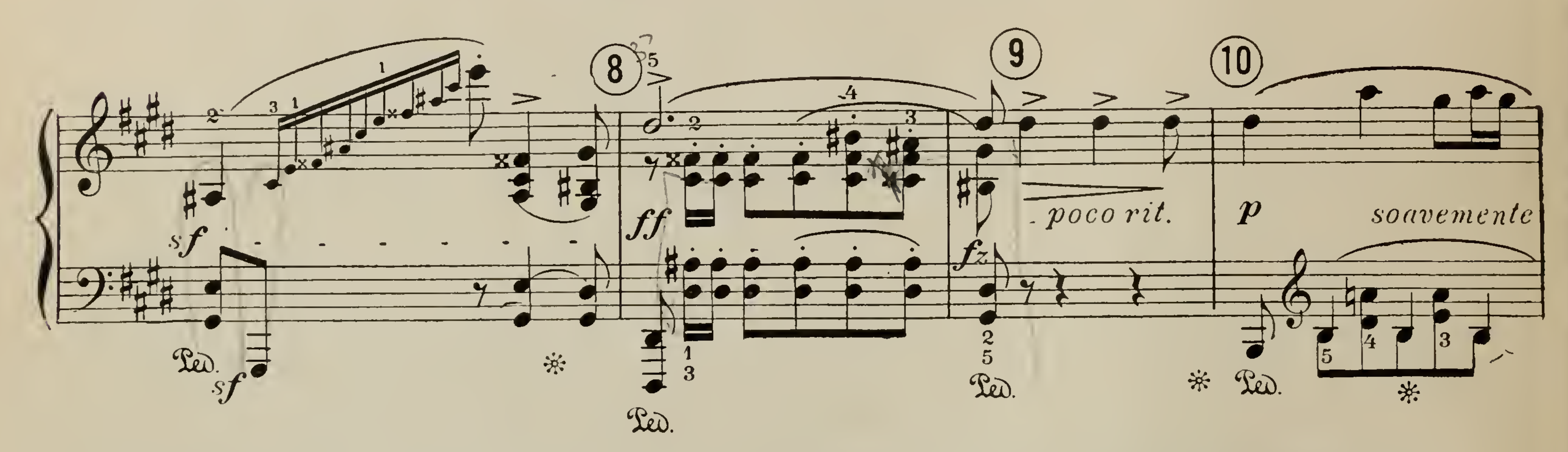
3. Les cinq croches de la basse, très ralenties.
4. Reprenez l'*a tempo*. Au 3me temps le même *stretto* que précédemment.



6. Posez bien le *double fa dièse*, et ne jouez le trait en petites notes qu'après le *sol* grave de la main gauche. Un léger temps entre le [musical figure] et l'accord qui suit immédiatement.



7. Ici, même observation de deux en deux mesures.
Allongez légèrement le premier temps quand l'arpège s'étend davantage.

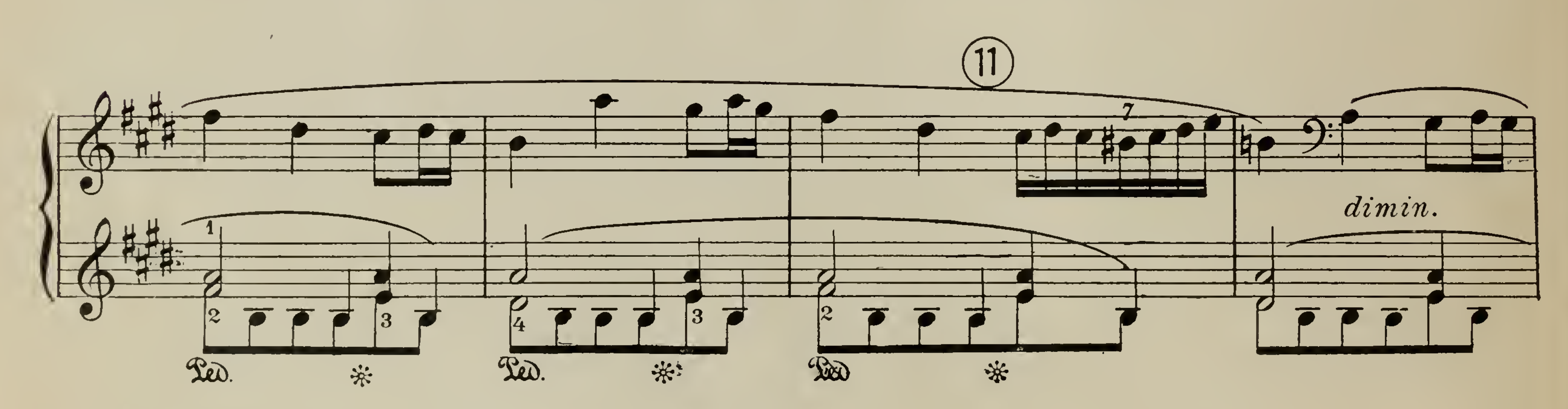


8. Le *ré* très appuyé, car il doit durer jusqu'à la mesure où commence la délicieuse phrase en *mi*.
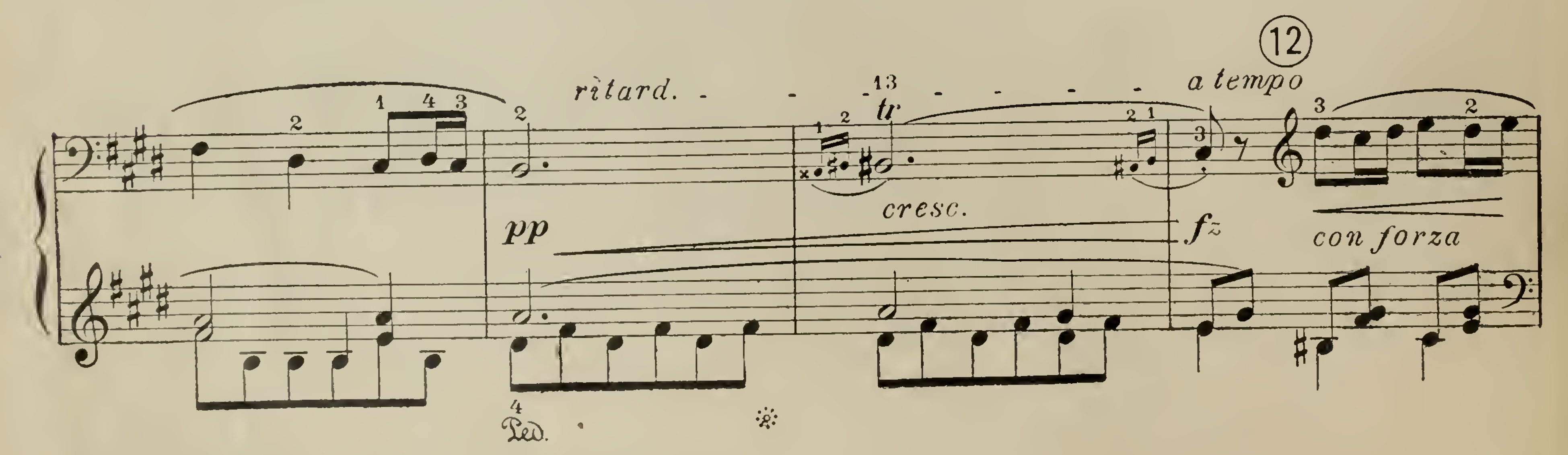
9. Chaque répétition du *ré* doit donner en quelque sorte comme l'impression d'une sonorité qui se modifie et se transforme.

Du point de départ très fort, vous devez arriver à un *ré* presque murmuré.

10. Toute cette phrase avec une grande naïveté dans une teinte presque incolore.



11. Ne pressez pas le groupe des 7 doubles croches.



12. Avec chaleur et dans un rythme plus accusé.

ten.

stretto

riten.

pp

espressivo

FIN
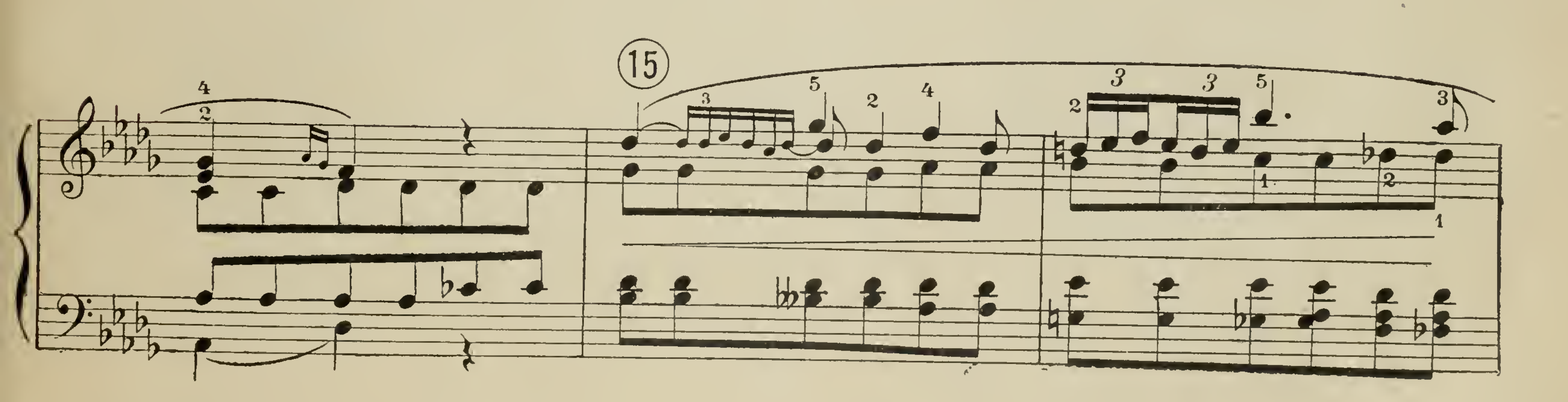
Meno mosso
con anima

semplice
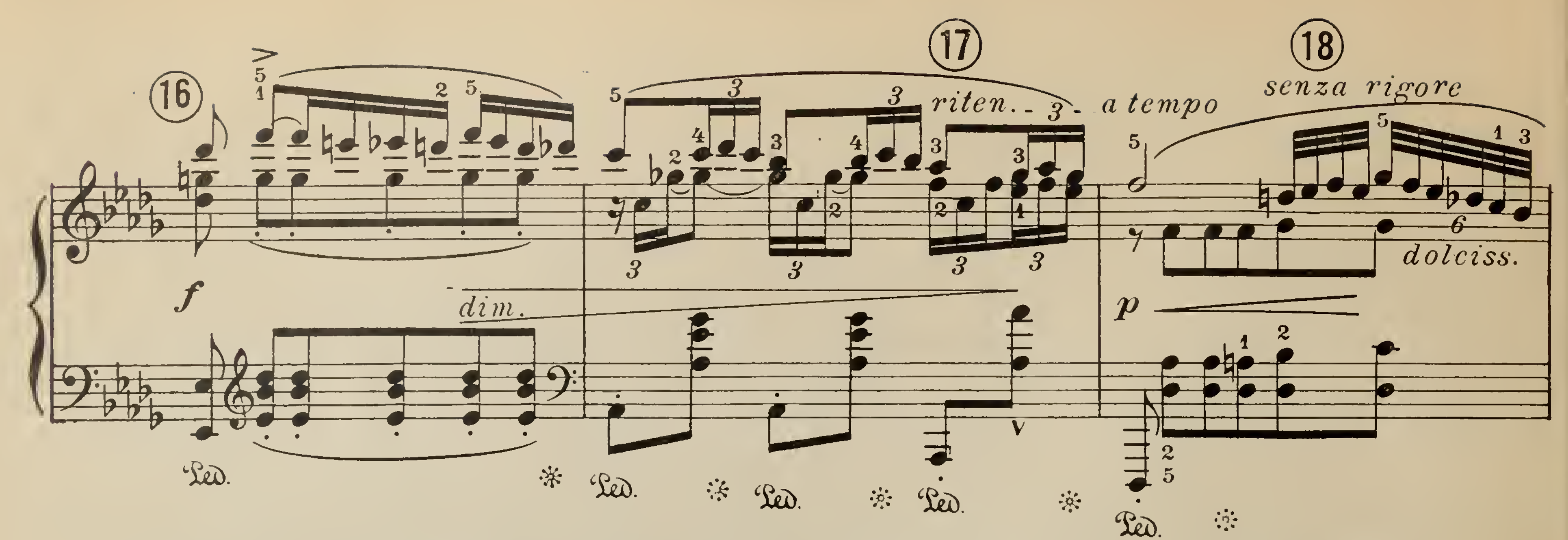
13. Beaucoup plus tranquille et en étalant librement cette phrase, dont la caractéristique est « fraîcheur et simplicité ».

Cherchez des sons doux mais pénétrants. Le premier *fa* doit être joué un peu plus fort à cause de sa durée. Que l'accompagnement soit soutenu et légèrement louré.

14. Attendez sur la 4me croche pour ne pas brusquer le *grupetto*.
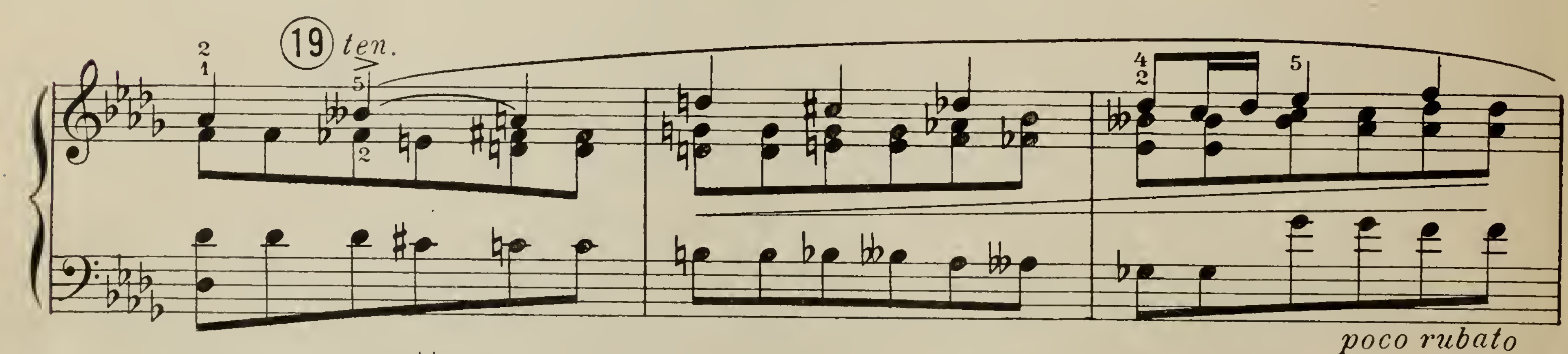


15. Même observation pour le *grupetto*.
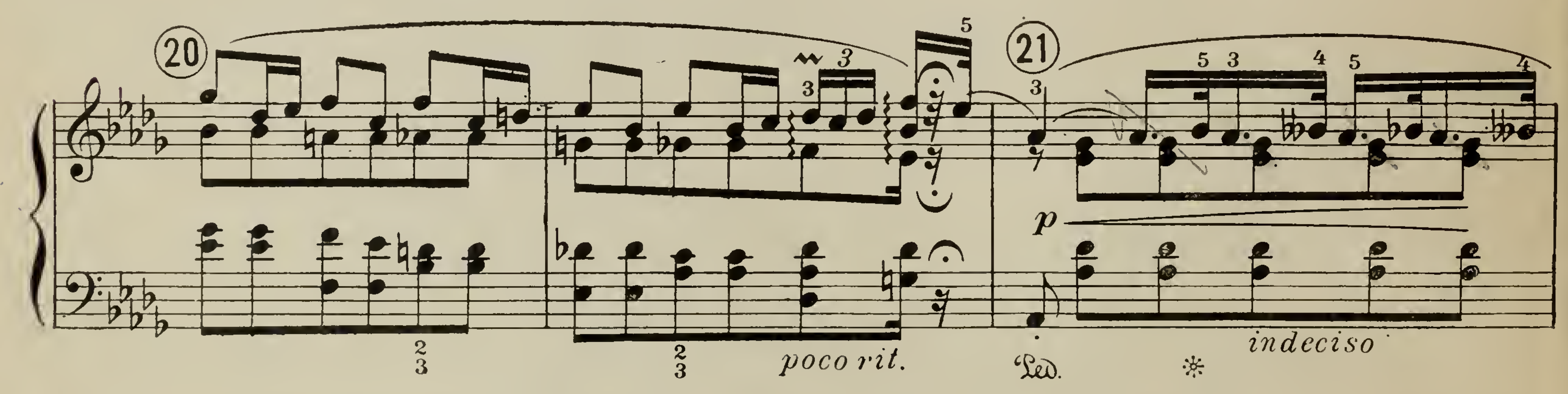


16. Laissez cette mesure très souple, très *à l'aise,* et jouez assez fort les doubles croches du chant.
17. Le *ritenuto* seulement sur le 3[me] temps.
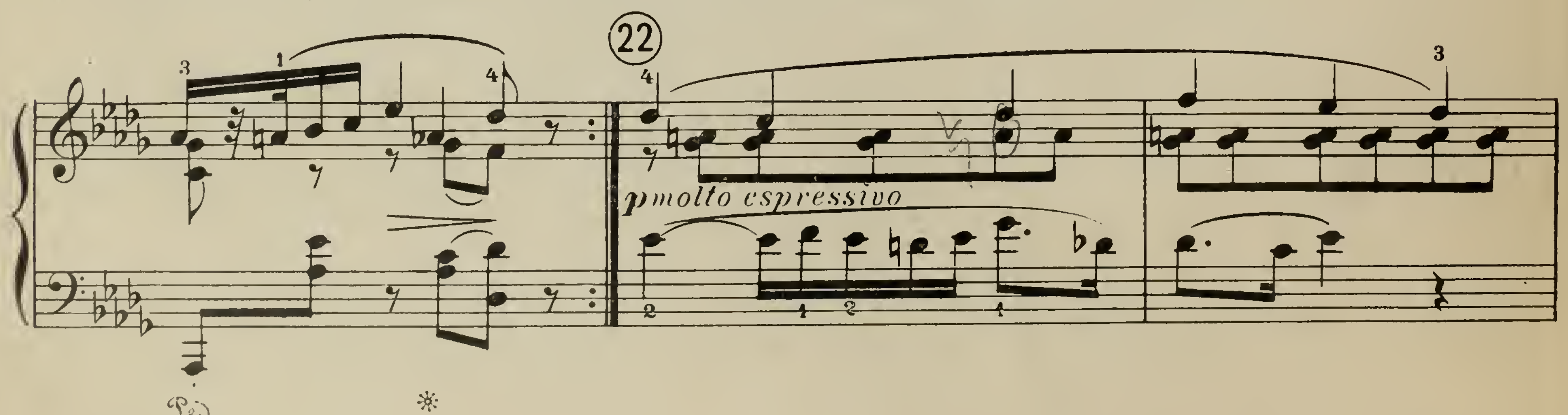
18. Un léger temps d'arrêt sur le sol.
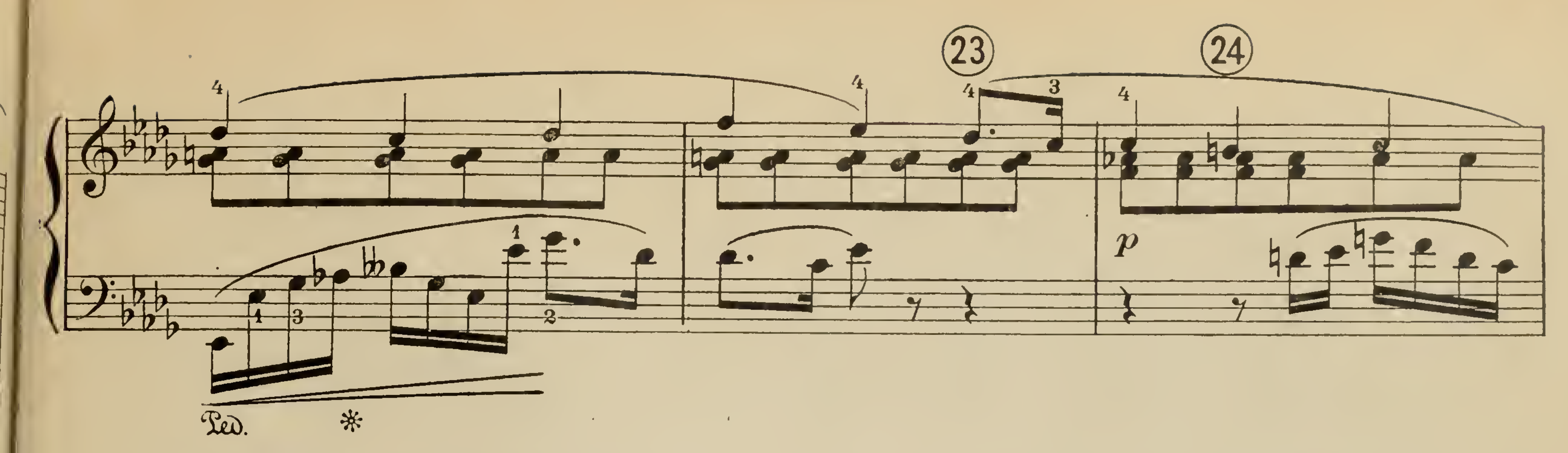


19. Un accent sur ce *si* 𝄫 qui doit durer une blanche puisqu'il ne faut pas jouer le *la* ♮.



20. Avec beaucoup de fantaisie. Pressez un peu cette mesure et les deux premiers temps de la mesure suivante, mais au 3[me], retenez et faites très également les notes suivantes :
21 . Cette mesure, très hésitante et la mesure suivante très abandonnée.
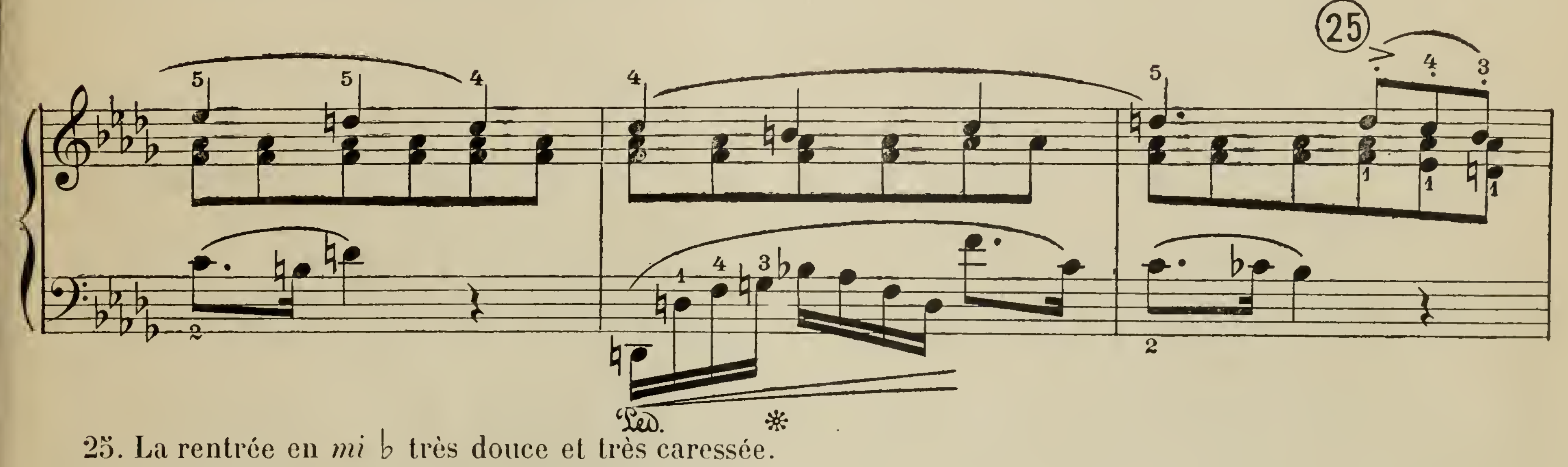


22. La main gauche prend la parole, donnez-lui une expression touchante, qu'on y sente une demande, une prière. Le contre-chant de la main droite, quoiqu'atténué et au second plan, ne doit cependant pas passer inaperçu.

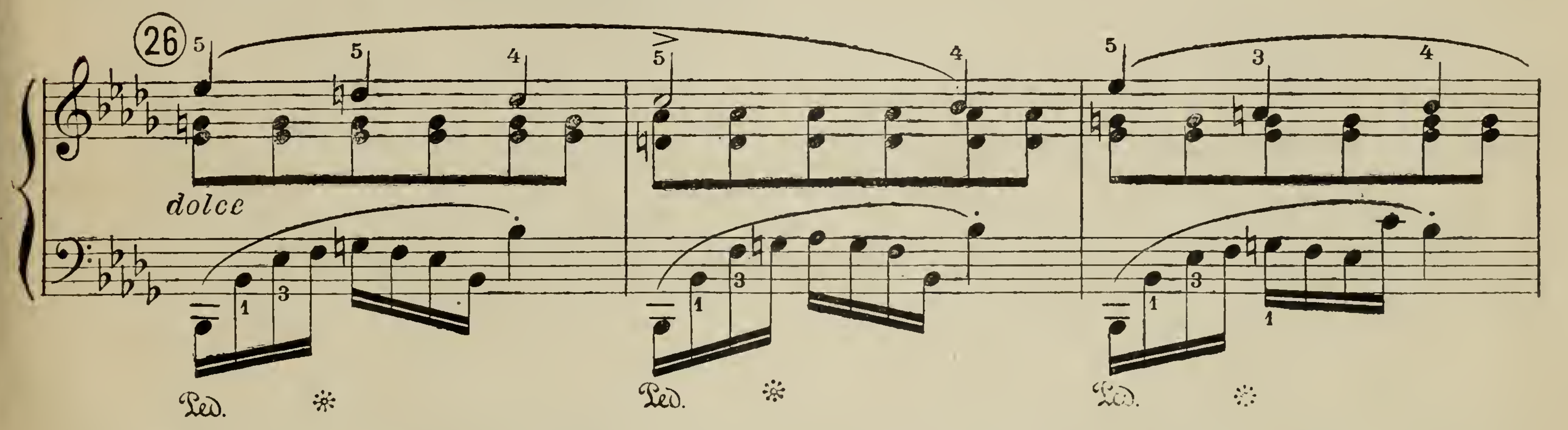


23. Le [musical example] à la main droite doit prendre une valeur plus intense. Soulignez ces notes en cédant un peu.

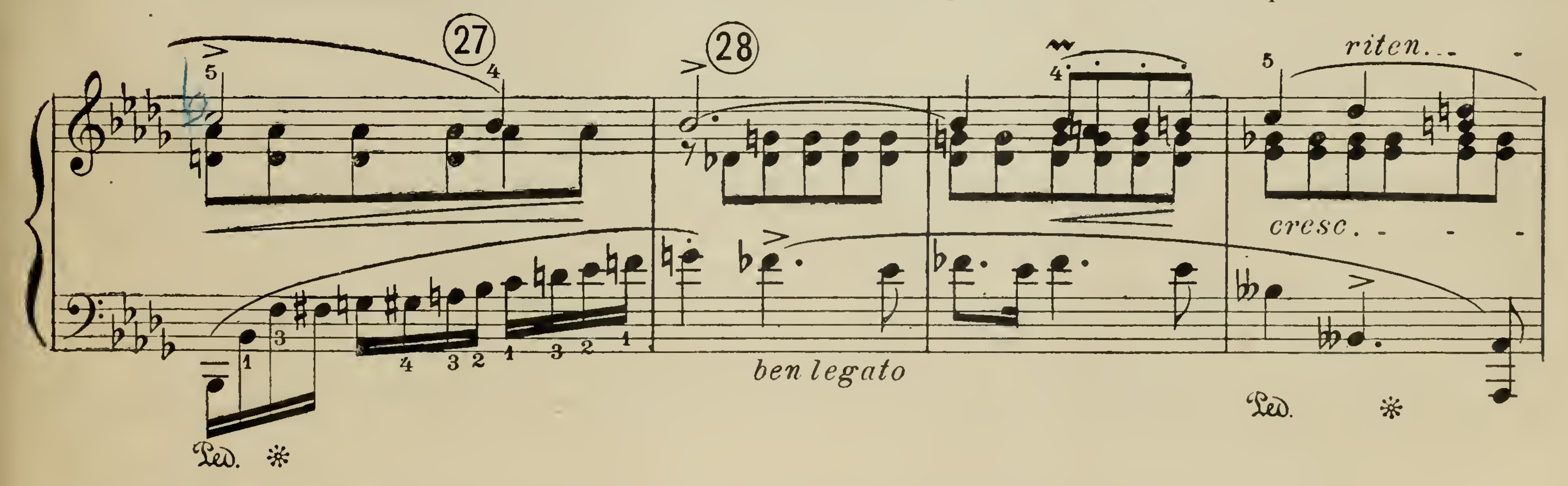
24. La main gauche reprend l'intérêt principal.



25. La rentrée en *mi* ♭ très douce et très caressée.
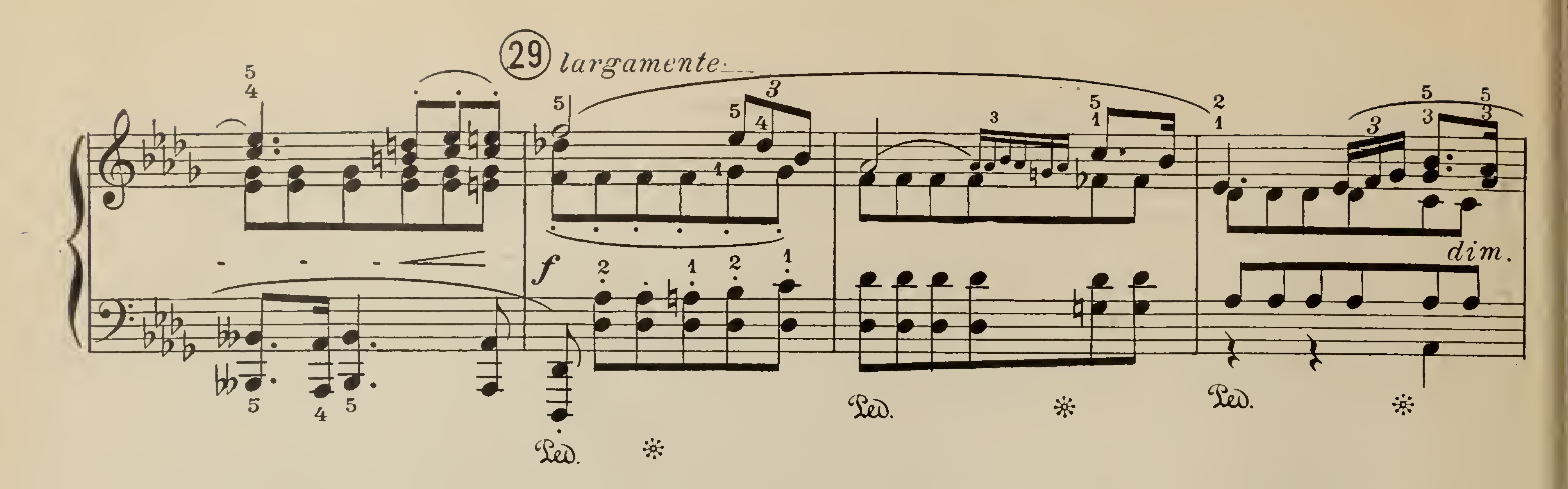


26. La basse n'est plus qu'un accompagnement qui murmure et qui encadre le chant très pur de la main droite.



27. *Crescendo* à la main gauche pour ramener une sonorité intense et expressive.
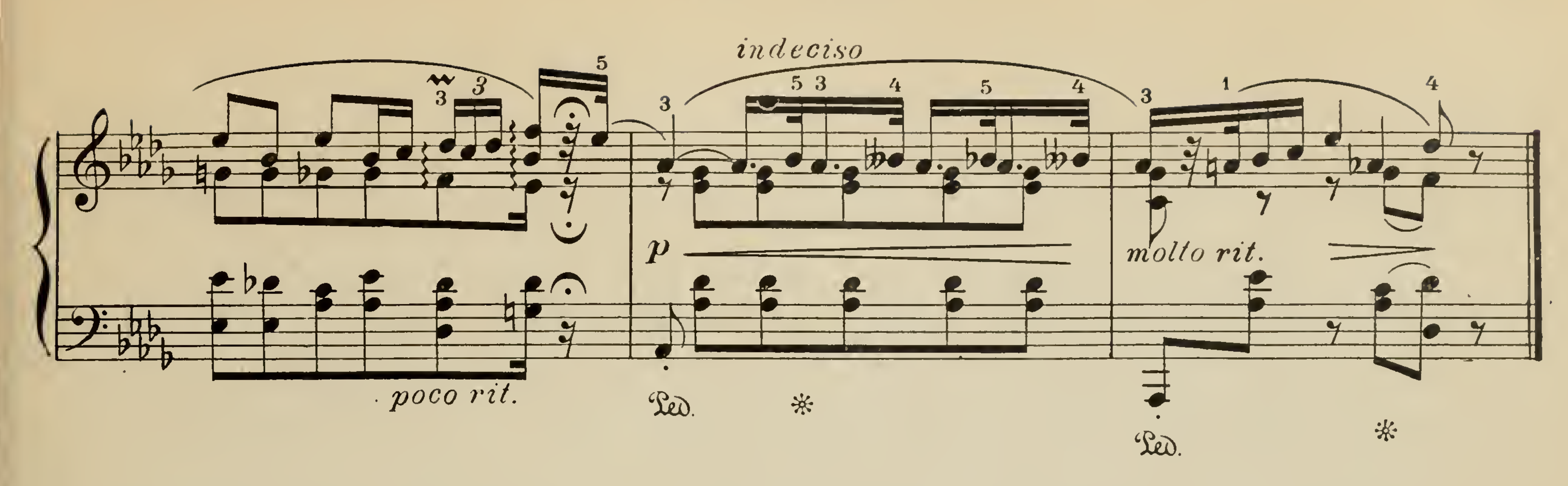
28. Pendant ces quatre dernières mesures précédant la rentrée, l'intérêt est partagé entre les deux mains qui conservent néanmoins leur expression particulière.



29. Reprenez le thème cette fois en agrandissant chaque nuance, de façon à développer la fierté et la noblesse de la phrase qui, tout à l'heure intime et touchante, s'affirme, cette fois, grande et généreuse.

Vous pourrez conserver cette nouvelle couleur pendant les 8 premières mesures et revenir ensuite au charme, à l'incertain, à la souplesse, et à la douceur qui ont, précédemment, enrichi votre palette.
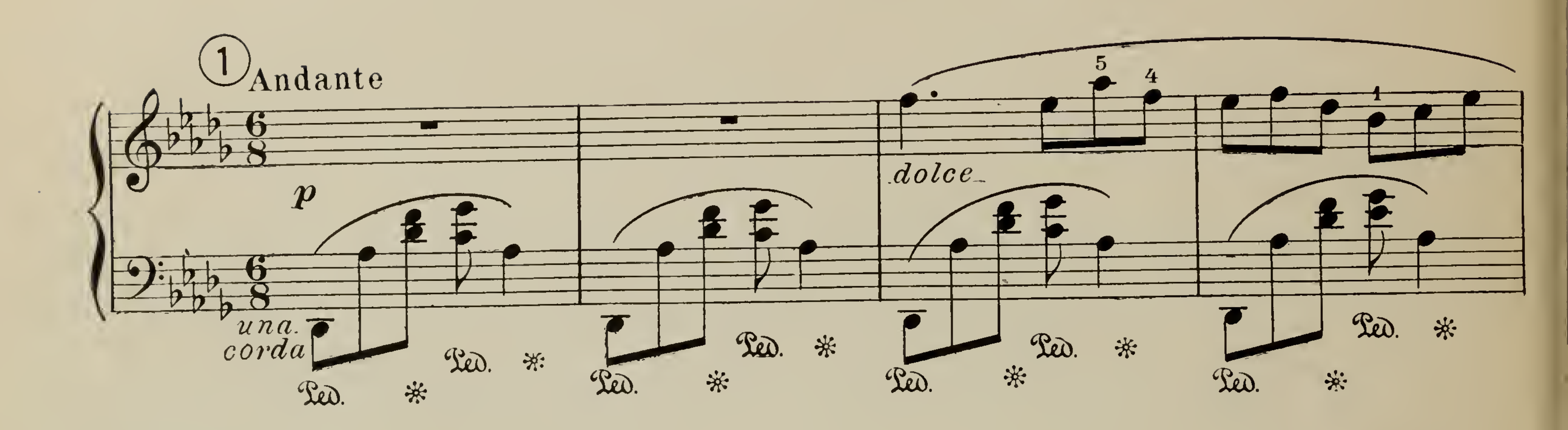
f
dim.
Ped.
riten.
a tempo
senza rigore
doleiss.
p
Ped. Ped. Ped. Ped.
ten.
poco rubato



30. Dans presque toutes les éditions, il existe ce signe de renvoi, qui indique la reprise du commencement en *ut* ♯ mineur jusqu'au mot *fin*. Mais je dois dire qu'il est très rare qu'on fasse cette reprise, et j'ai le souvenir très net que Rubinstein ne la faisait jamais. D'ailleurs, l'œuvre, avec la reprise, devient un peu languissante et ses proportions sont moins harmonieuses.

BERCEUSE

Op. 57.
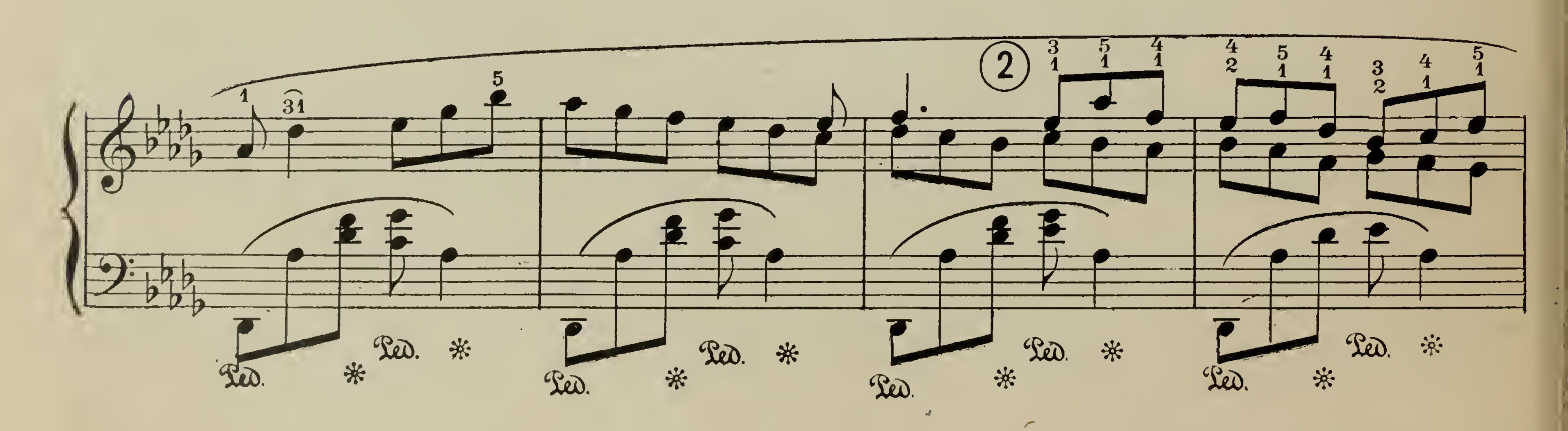


1. Une des particularités de cette pièce est la monotonie voulue de la basse. Elle implique par cela même une homogénéité de nuances à la main droite et presque un désintéressement complet à la main gauche.
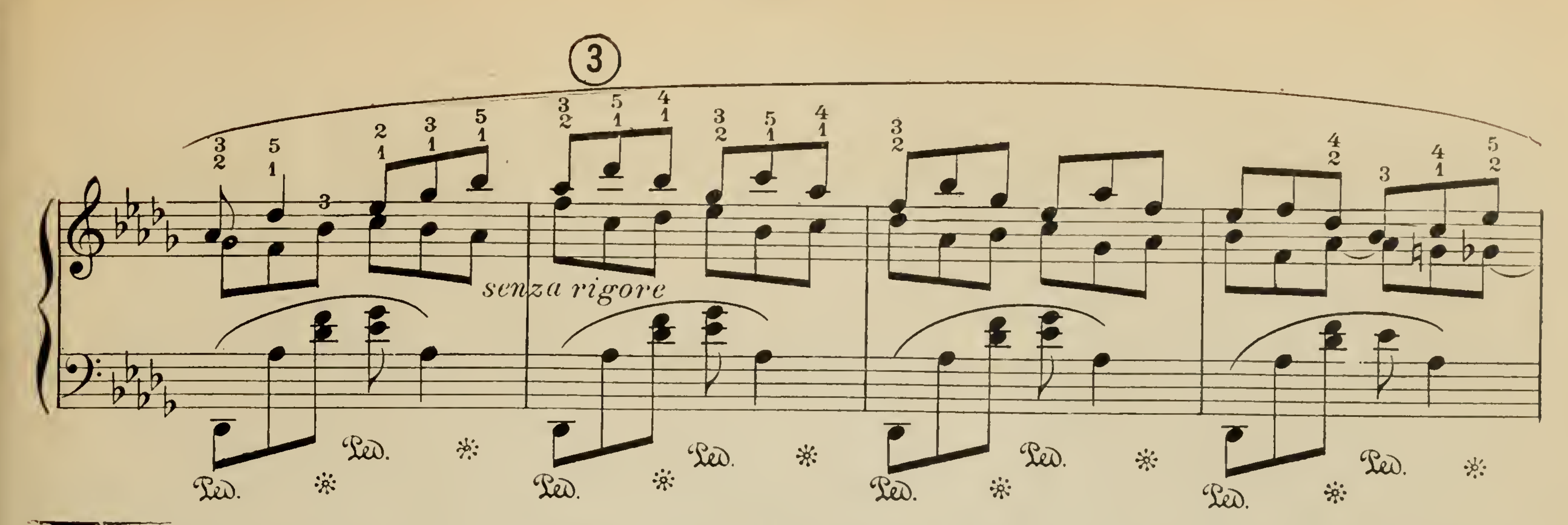
Cette basse est un tapis uniformément doux et soutenu sur lequel se déroulent, d'abord le chant si naïvement tendre, puis, toutes les variations et les fantaisies pianistiques dont Chopin possédait une si belle palette. Il n'y a à chercher de l'émotion que dans quelques passages particuliers que j'indiquerai au fur et à mesure. N'en concluez pourtant pas que les traits, si nombreux, doivent être seulement parfaits au point de vue technique ; il est nécessaire de leur éviter toute sécheresse et toute indifférence.

J'aime le thème sans nuances, dans une sonorité voilée et expressive. Le mouvement ne doit être ni vif, ni languissant.
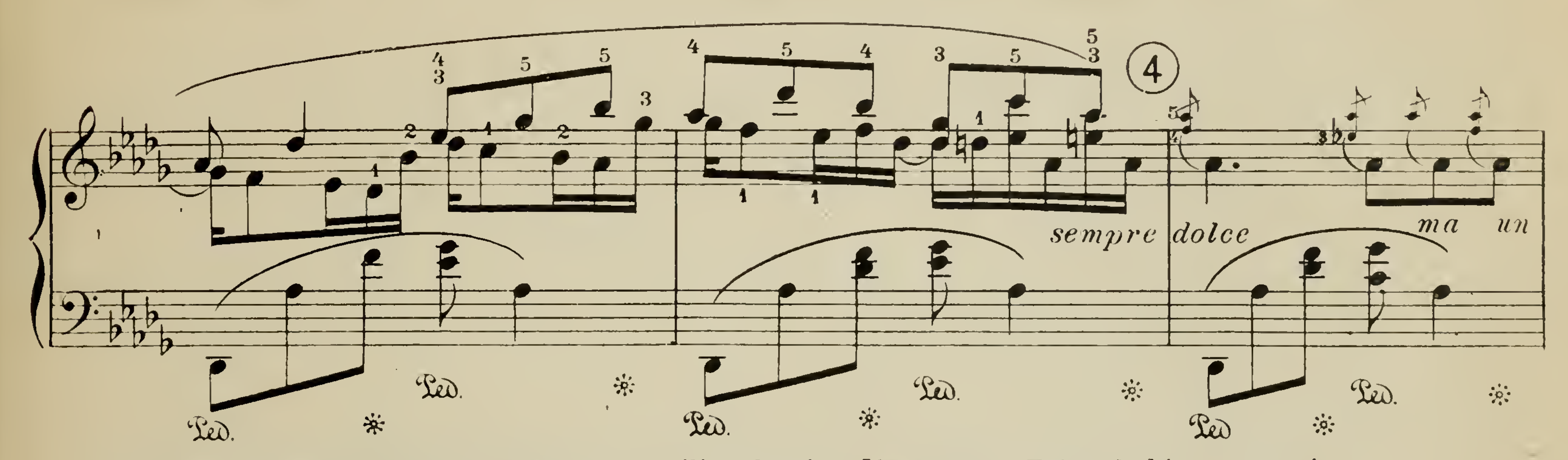
A part quelques *ritenuto* forcés pour permettre à la main droite de faire les traits sans raideur; la basse doit, d'une façon générale, tenir le mouvement avec beaucoup de précision.
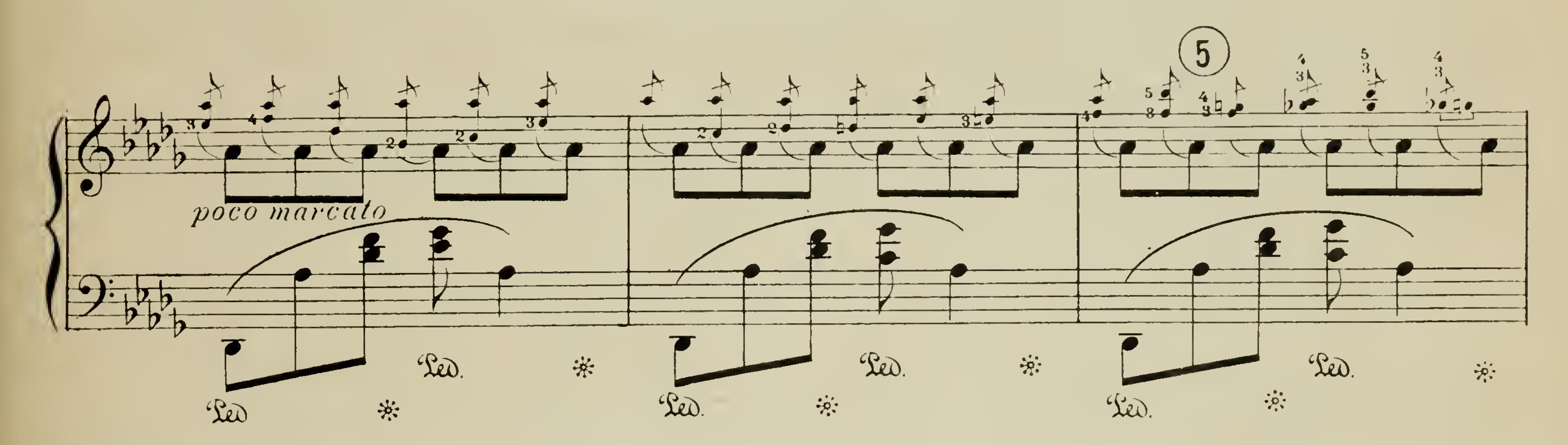


2. Dans la succession des notes doubles, placez quelques *rubato* très discrets, qui empêcheront la rigidité d'une mesure compassée.
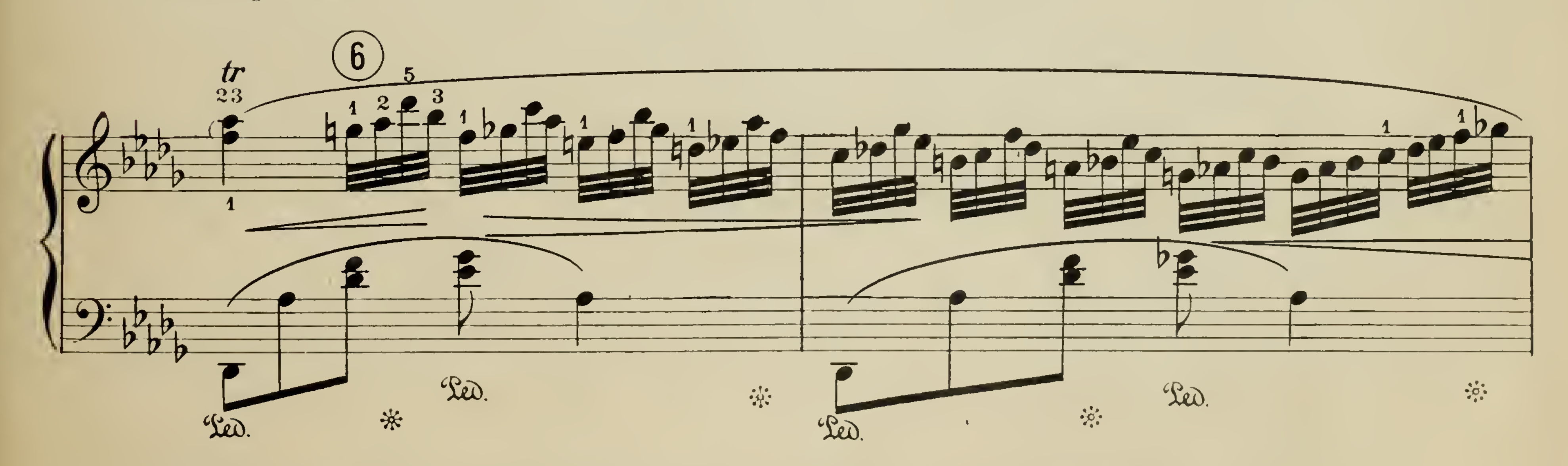


3. J'aimerais, pendant ces deux mesures, une petite hésitation entre la 1re et la 2me croche et entre la 4me et la 5me croche.



4. Soignez le chant initial qui se trouve au milieu des deux *la* arpégés. Faites-le bien ressortir.



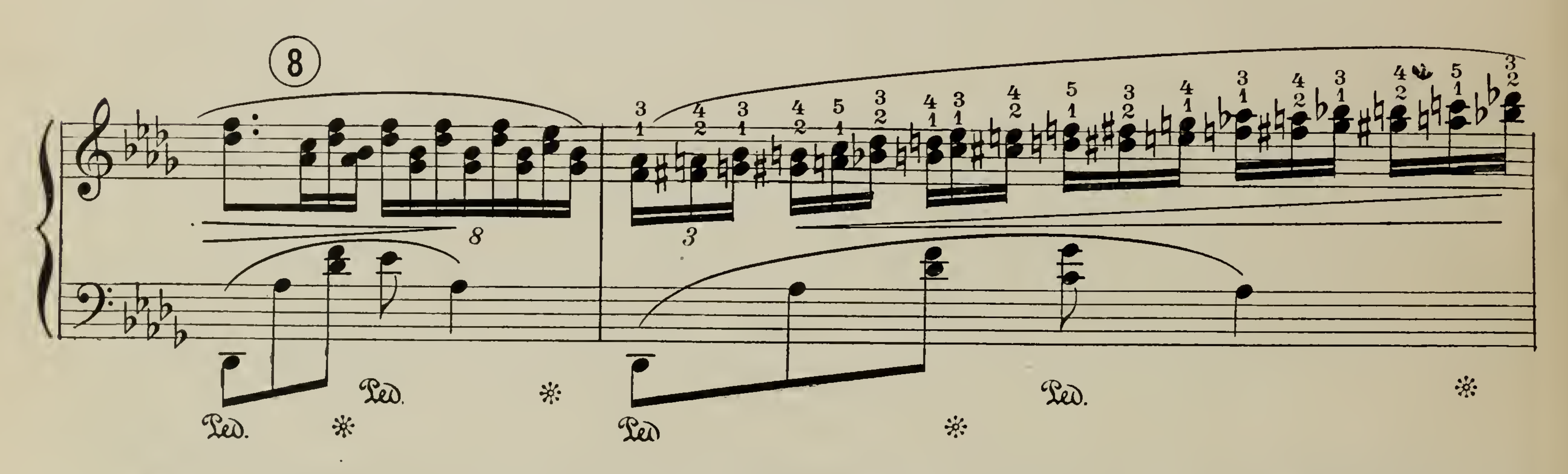
5. Un très léger *cédé*.



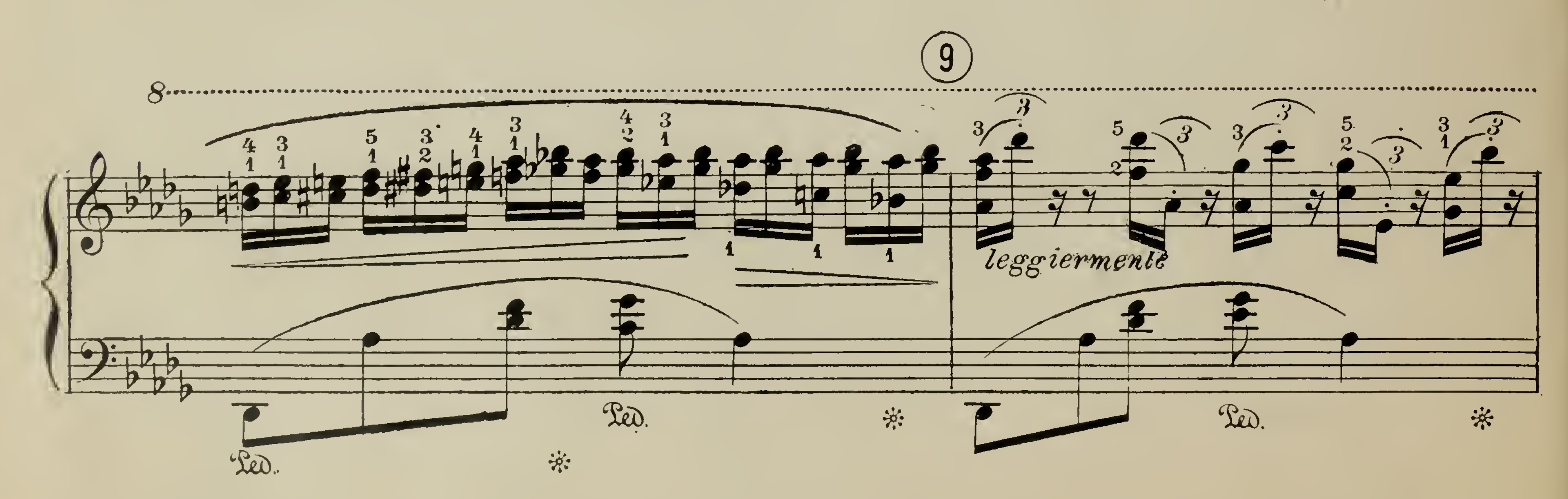
6. Reprenez l'*A tempo* du commencement dans un mouvement un peu plus animé.
Les traits bien perlés, dans une jolie demi-teinte, et avec des *crescendo* et des *diminuendo* très allongés.

senza rigore

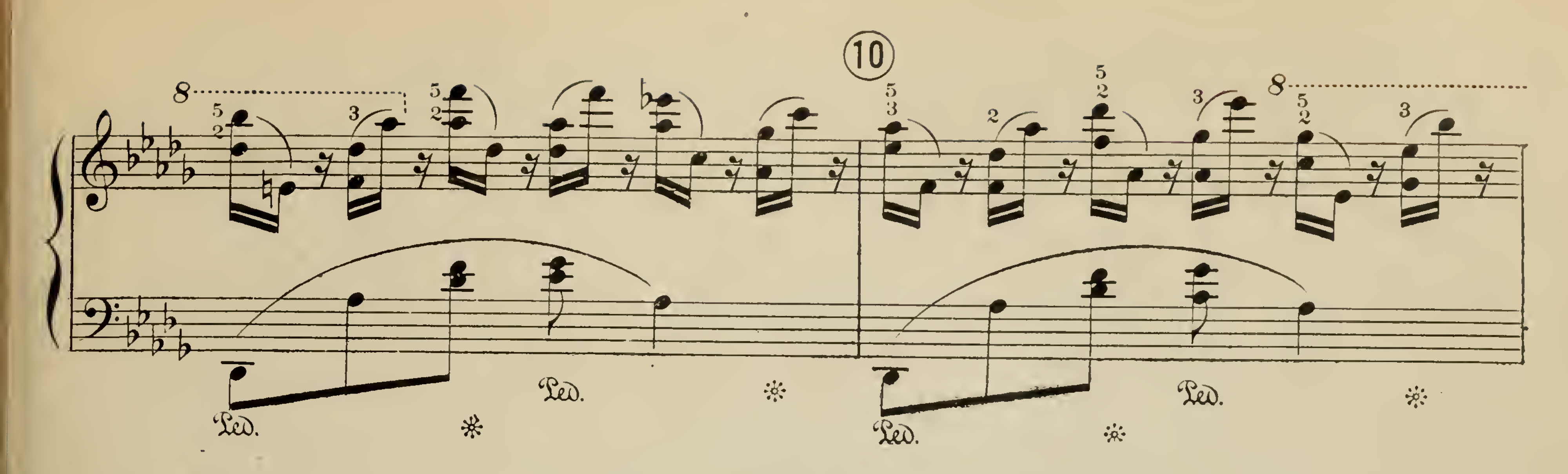
7. Ne jouez pas ces 6 tierces en triples croches sensiblement plus vite que les tierces qui précèdent. — Votre 6[me] croche sera plus longue, simplement.



8. Même observation. Toutes les tierces à peu près égales. Donnez-leur un accent plus expressif qu'à la mesure précédente,



9. Prenez toujours un point d'appui sur la première des deux doubles croches. Bien à l'aise.



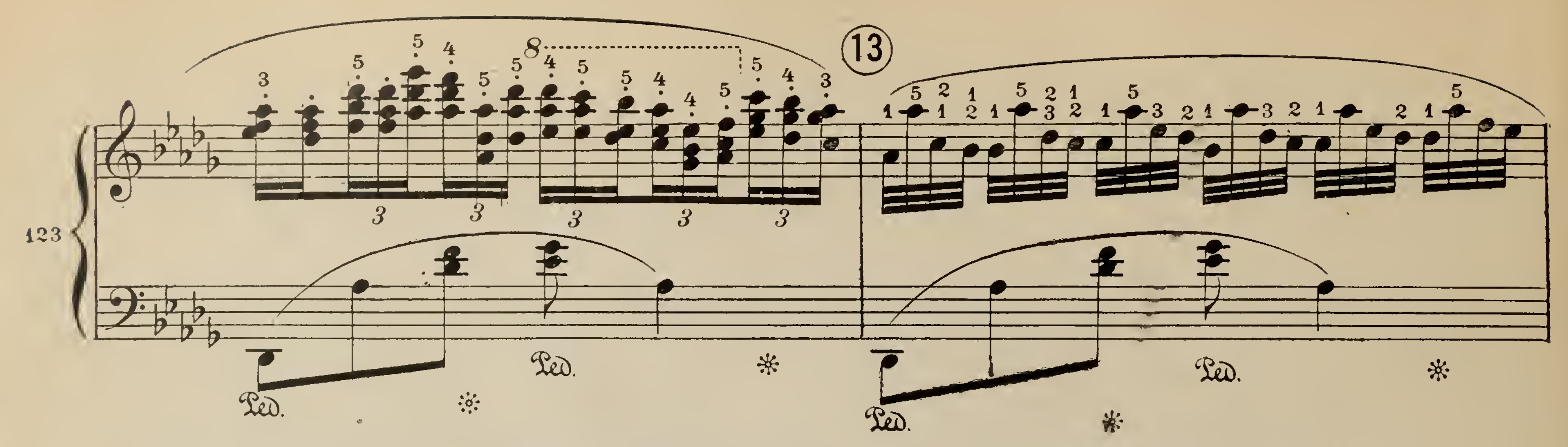
10. Maintenez-vous dans un rythme régulier et faites un léger *crescendo*.

espressivo

a piacere

11. Je vois là une intention expressive; accentuez les tierces sans les presser, et donnez une jolie sonorité à la tierce :

12. Ces accords, joués dans une mesure stricte, seraient ridiculement secs. Jouez-les un peu lourés, mais avec une fantaisie assez libre *senza rigore*, surtout la 2de mesure. La basse sera souple et suivra habilement la main droite sans la gêner.



13. De nouveau très en mesure, en donnant un léger accent au pouce de la main droite.

14. Très léger et très *roulé*.

Ped. Ped.

14

volteggiando

Ped. Ped.

Ped. Ped.

Ped. Ped.
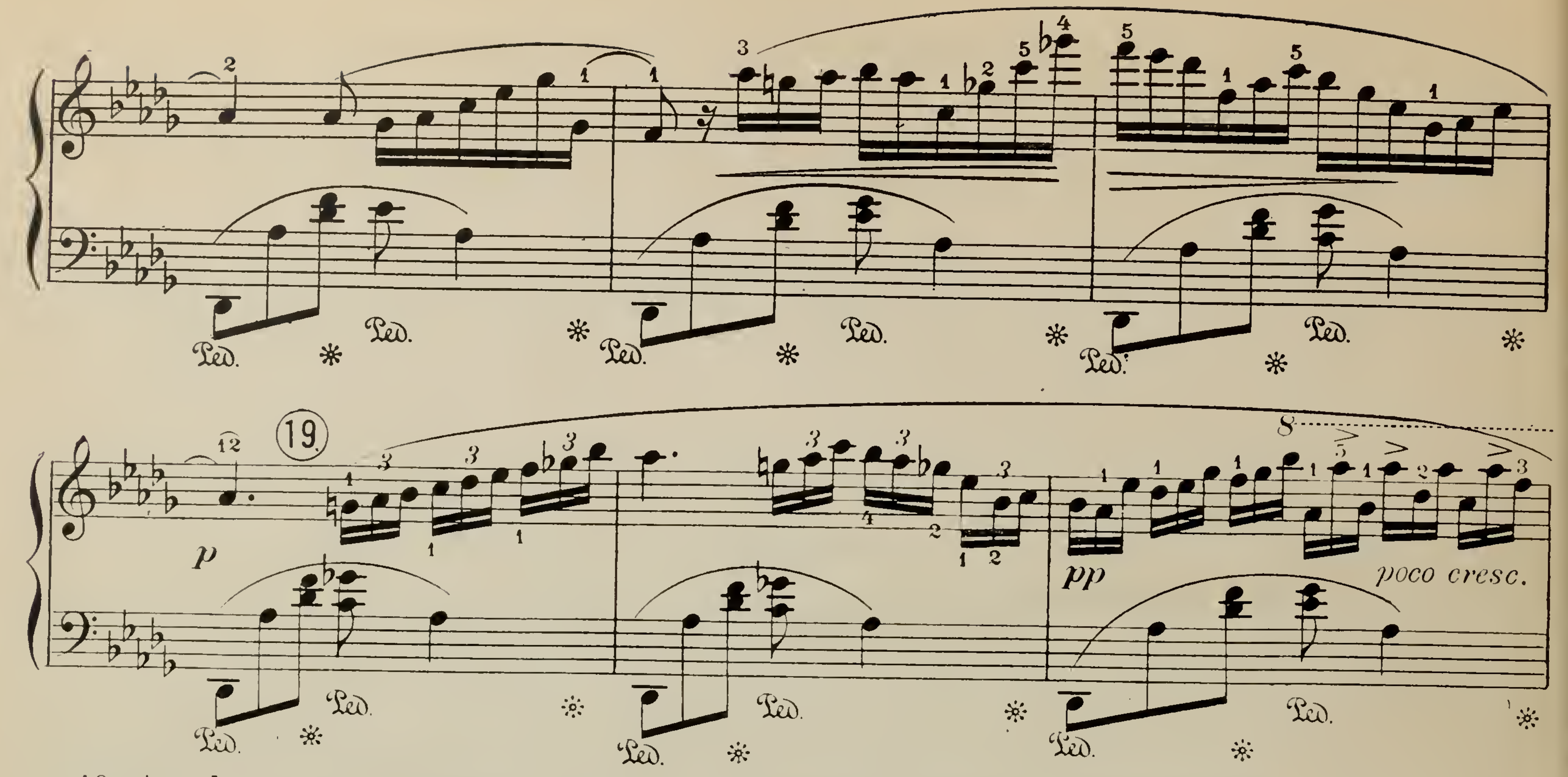
15. Ici on fait généralement la faute de faire la trille avec *si* ♭♭ et *si* ♭ comme ceci : C'est une erreur; le petit ♭ placé au-dessus du *si* ♭♭ s'applique au *do*. C'est donc ainsi que le trille se fera : Le suivant est naturellement entre *la* ♭ et *si* ♭. Allongez un peu la durée de ces deux trilles et jouez celui qui suit rigoureusement en mesure.

16. Prenez le temps de faire ces deux traits sans les bousculer.
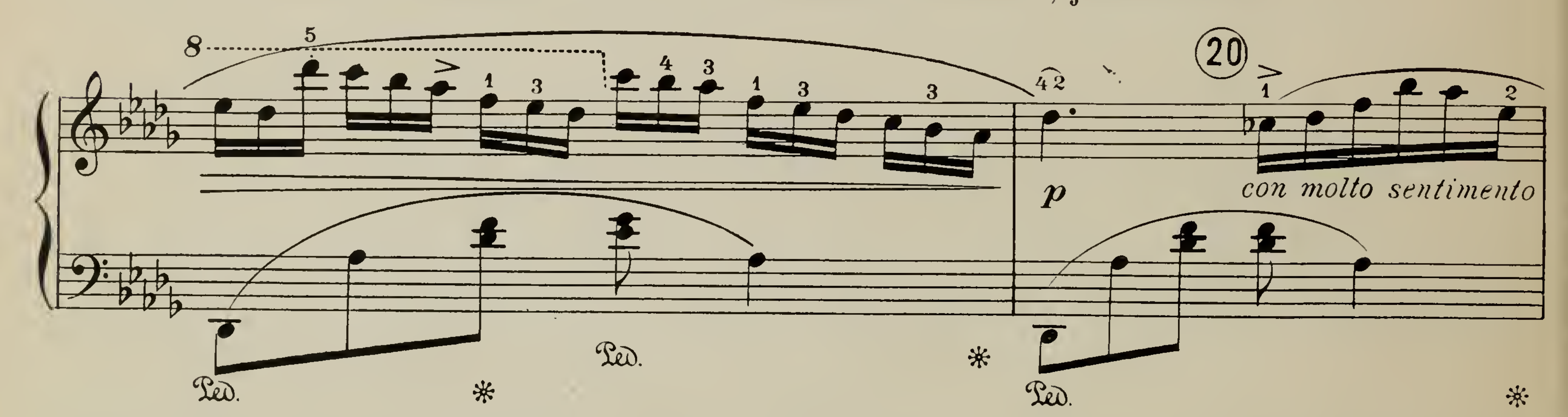
17. A soigner particulièrement au point de vue de la clarté.

sostenuto
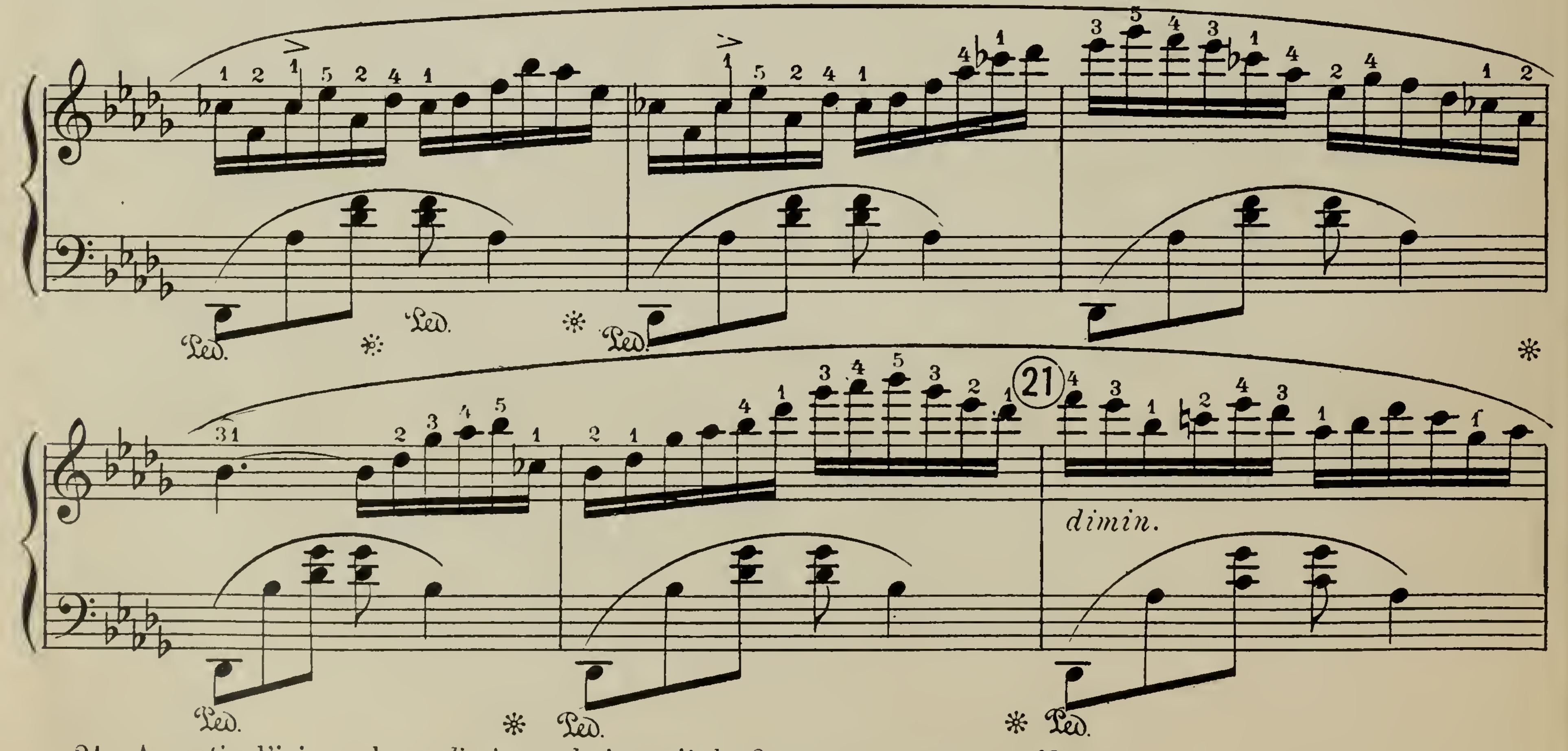
18. Toute cette *coda* est délicieuse de simplicité, d'expression délicate. Jouez les groupes de doubles croches très également et avec des nuances discrètes.
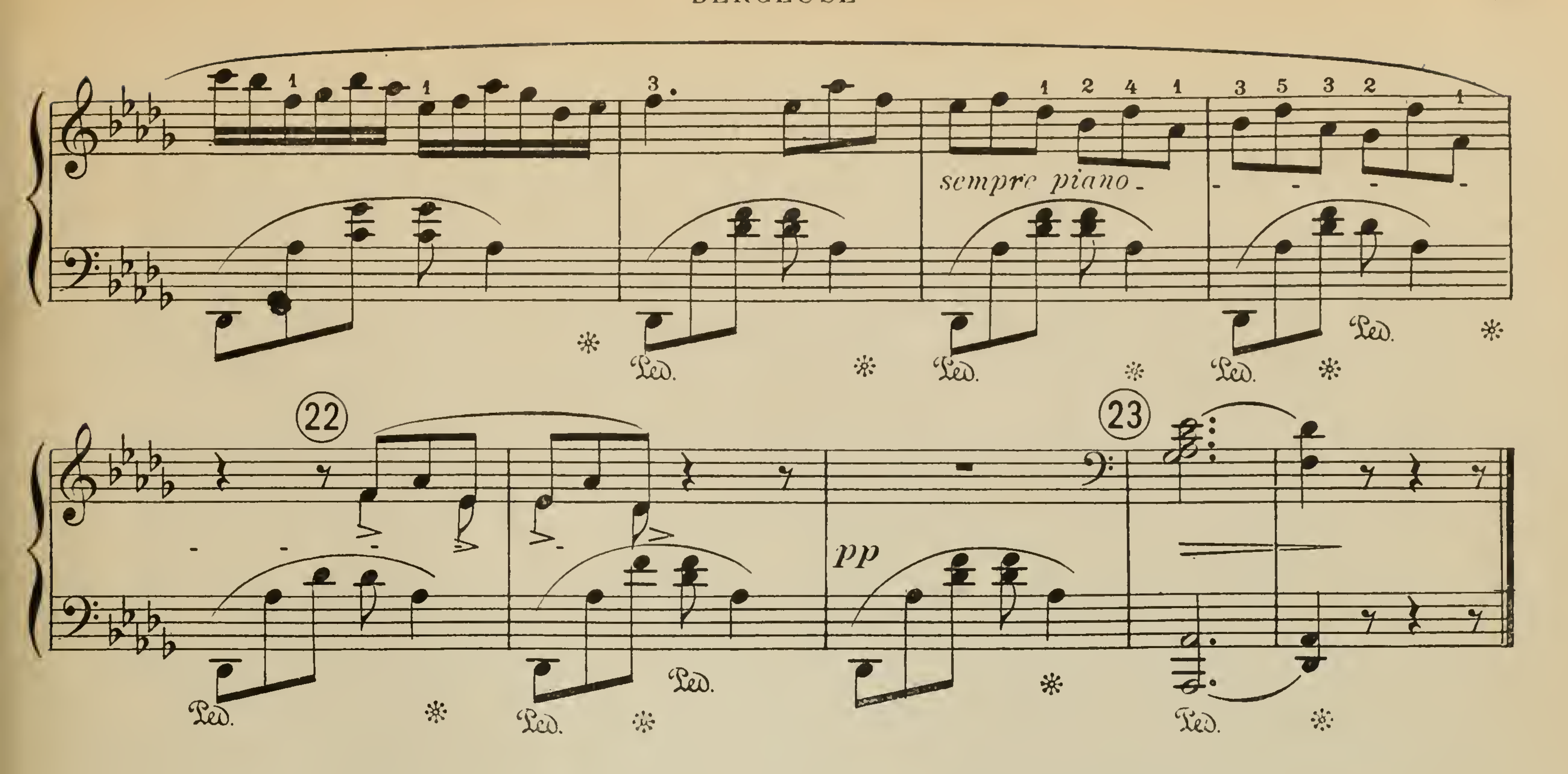


19. Avec beaucoup de *laisser aller*. Comme dans un balancement doux, jamais heurté.



20. Un accent douloureux pour le *do* ♭; donnez à cette note, chaque fois qu'elle revient pendant les trois mesures qui suivent une sonorité un peu plus intense, et isolez-la un peu des autres.



21. A partir d'ici, un long *diminuendo* jusqu'à la fin, presque sans souffle.
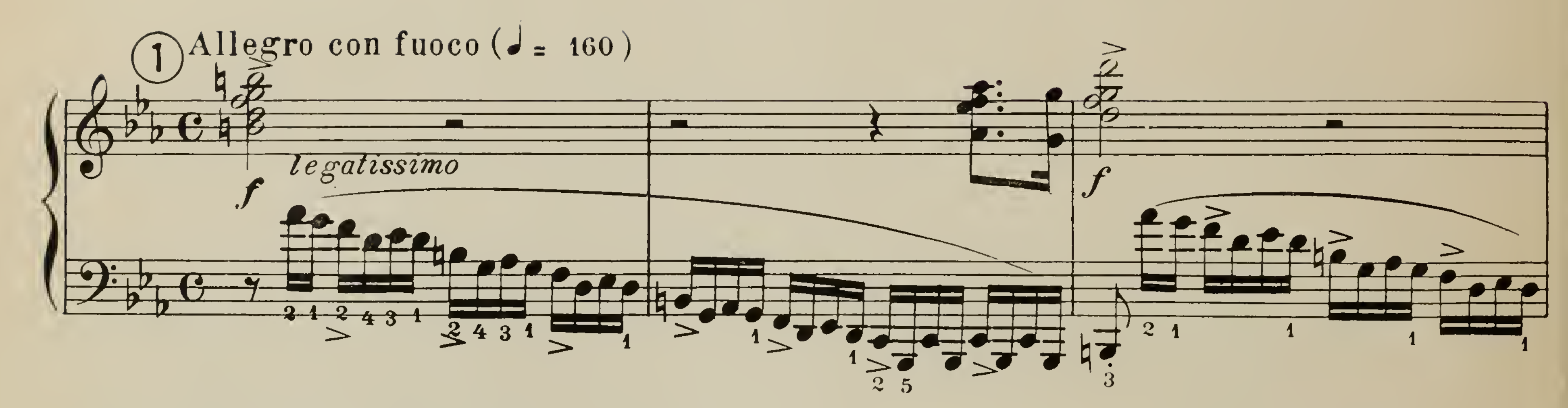


22. Mettez beaucoup de rêve et d'expression dans cette phrase :

23. Les deux derniers accords, avec un grand calme, et très noyés dans la pédale.

ÉTUDE

Op. 10 — n° 12.



1. Tout est difficile dans cette étude, pour la main gauche : la longueur, la persistance des doubles croches, les déplacements subits, les traits par intervalles de secondes chromatiques, les doigtés périlleux impossibles à modifier. De plus il faut que la sonorité en soit toujours saine, solide; d'où fatigue excessive pour les doigts. Il faut donc travailler longtemps, avec soin et intelligence, la main gauche seule avant d'essayer les deux mains. Il n'y a que l'accoutumance et l'entraînement d'un travail fait par tranches de six à huit mesures qui permettront de vaincre l'épuisement provoqué par les efforts qui doivent y être dépensés.
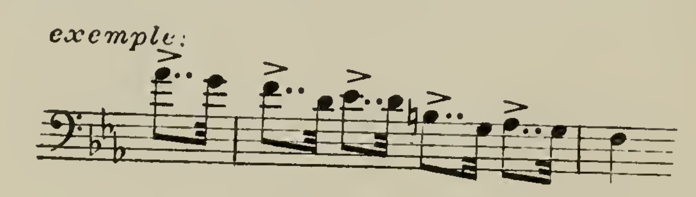
Je répéterai encore une fois la manière de travailler :

1° Lentement et avec un appui sur chaque note.
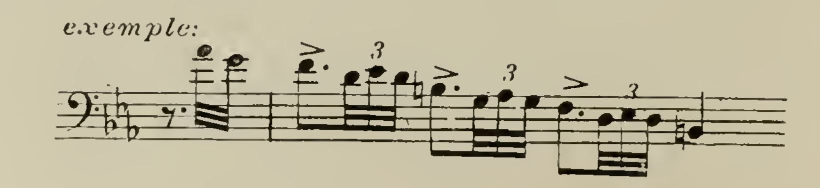
2° Très lié, assez lent, sans force, sans secousse et très égal.

3° Sans vitesse et chaque note *staccato*.

4° De deux en deux, et très accentué sur la note longue.



5° De quatre en quatre. Même observation que précédemment.



6° Dans le mouvement et avec les nuances et l'énergie que réclame l'interprétation de ce morceau.

Quand tout sera prêt, quand la main gauche se sentira à l'aise, souple, valeureuse, puissante, il faudra penser à colorer vigoureusement cette belle page de musique empreinte d'un enthousiasme âpre et violent. Quelque chose comme le cri douloureux d'un cœur meurtri par la souffrance de la Patrie adorée. Jouez-la donc, cette page, de la première mesure à la dernière avec une fougue vibrante et un emportement impétueux.

f *con fuoco*

cresc.
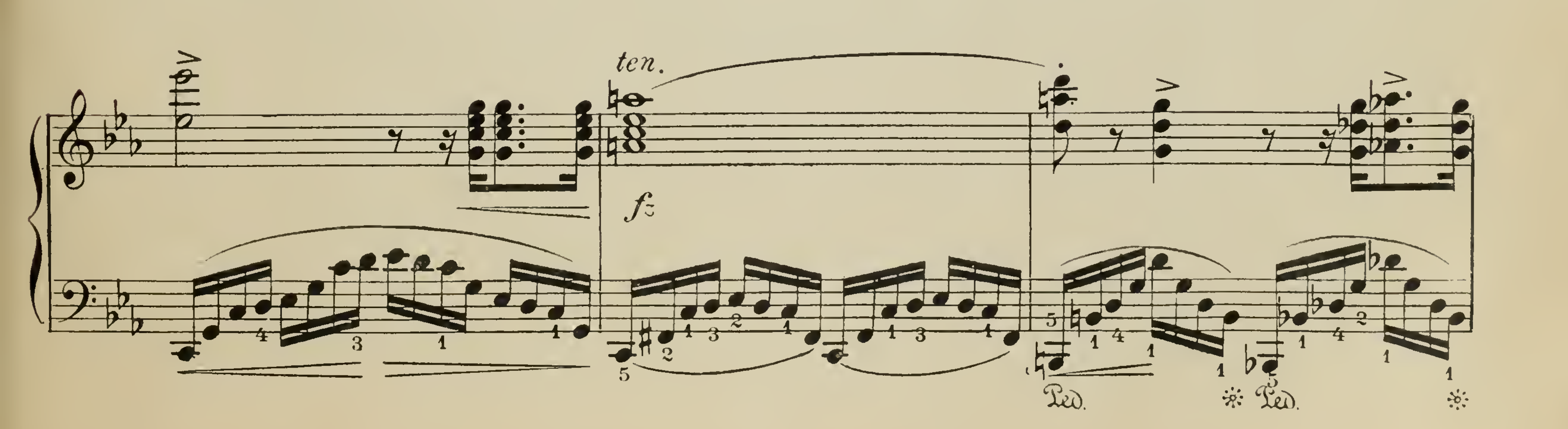
(2) (3)

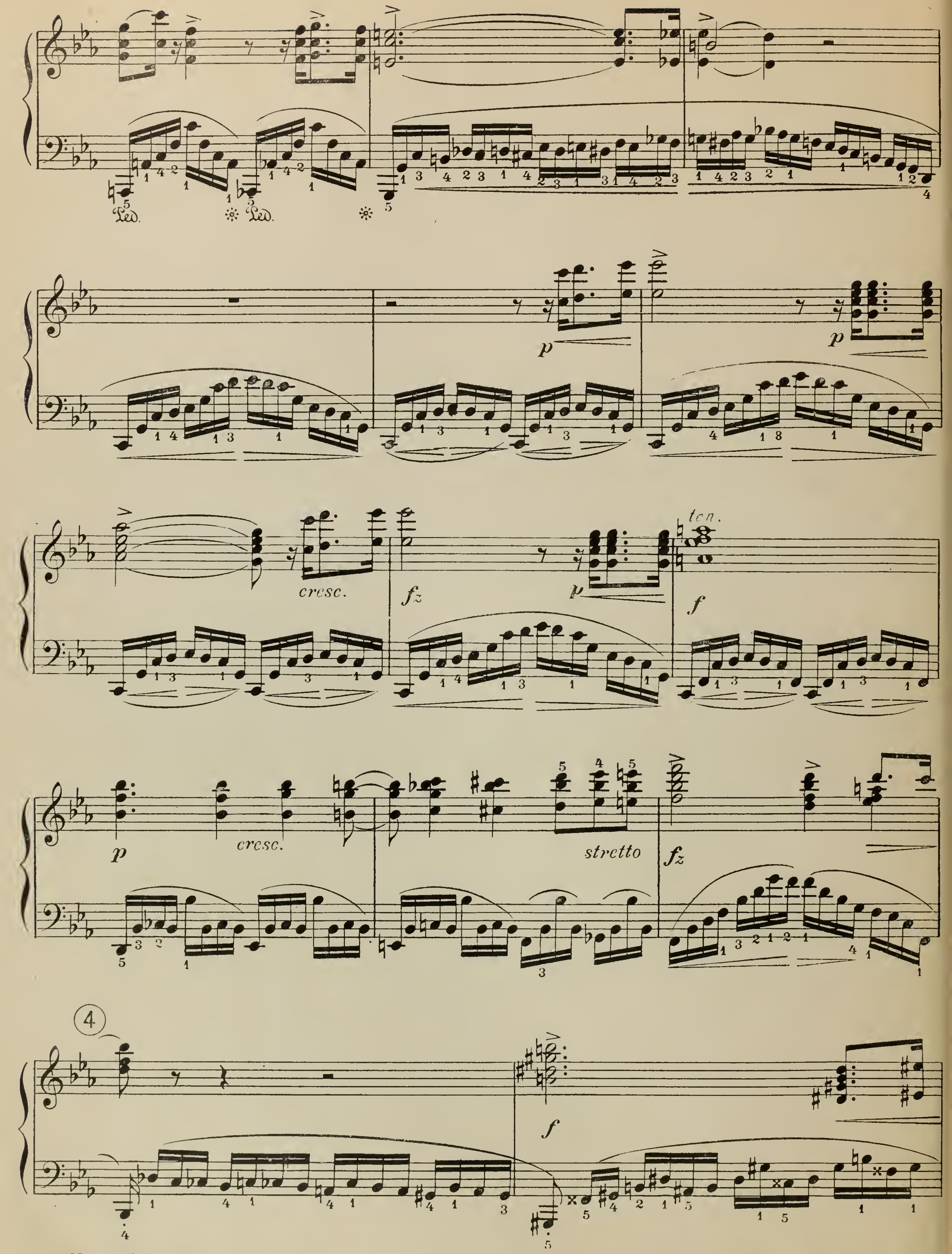
f *p* *f*

2. Donnez toujours à la main droite la plus grande sonorité que vous pouvez obtenir. Les indications de *piano* sont toujours proportionnées à la force générale; considérez-les donc comme des *fortissimo* amoindris.

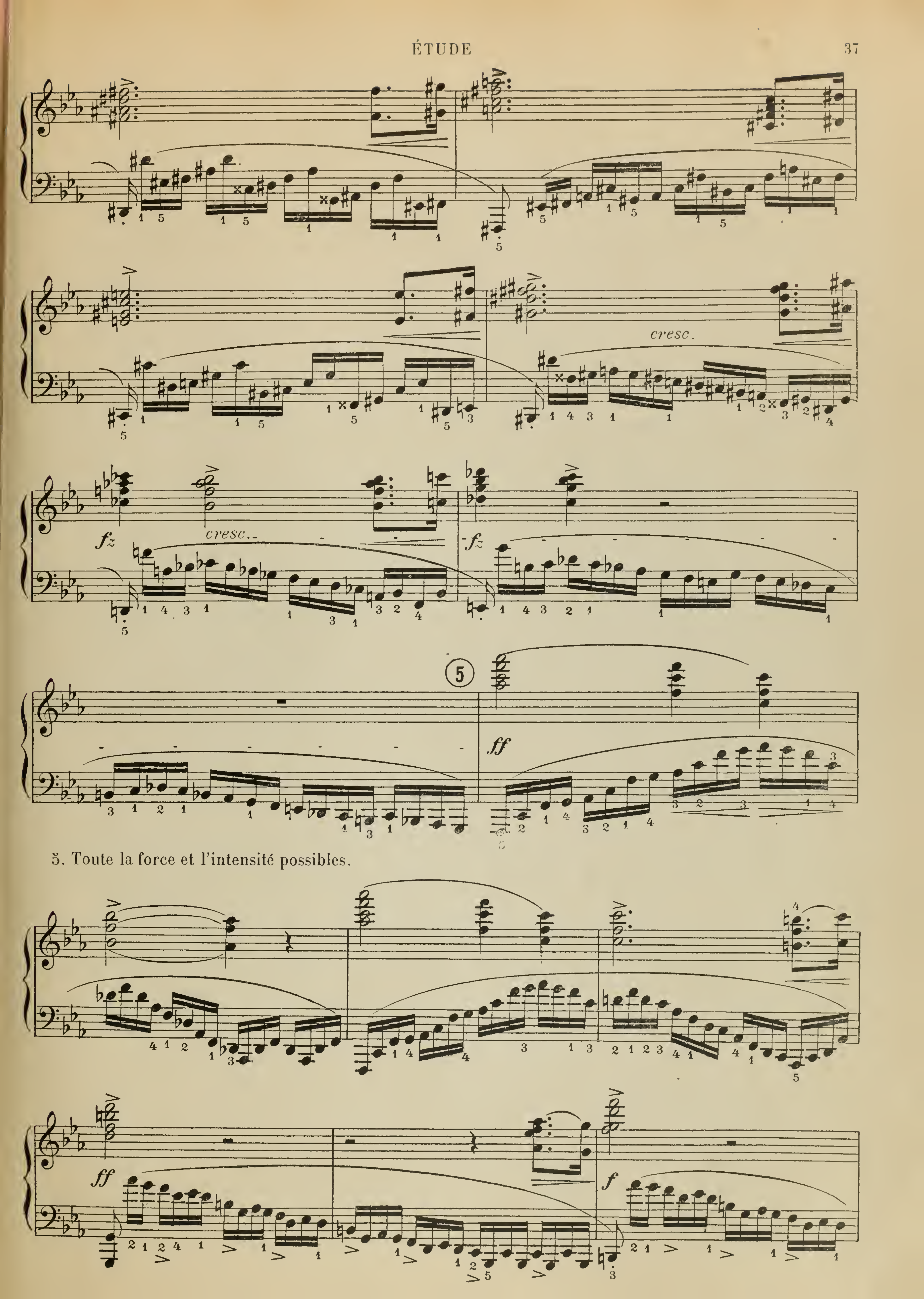
Soignez les doubles croches du chant. Évitez la mesquinerie dans l'interprétation en donnant à ces doubles croches la même importance qu'aux autres valeurs.

3. A chaque mesure, pensez à la dernière double croche de la main gauche. Elle doit forcément être assez souple pour attendre et ne pas bousculer l'octave de la main droite.
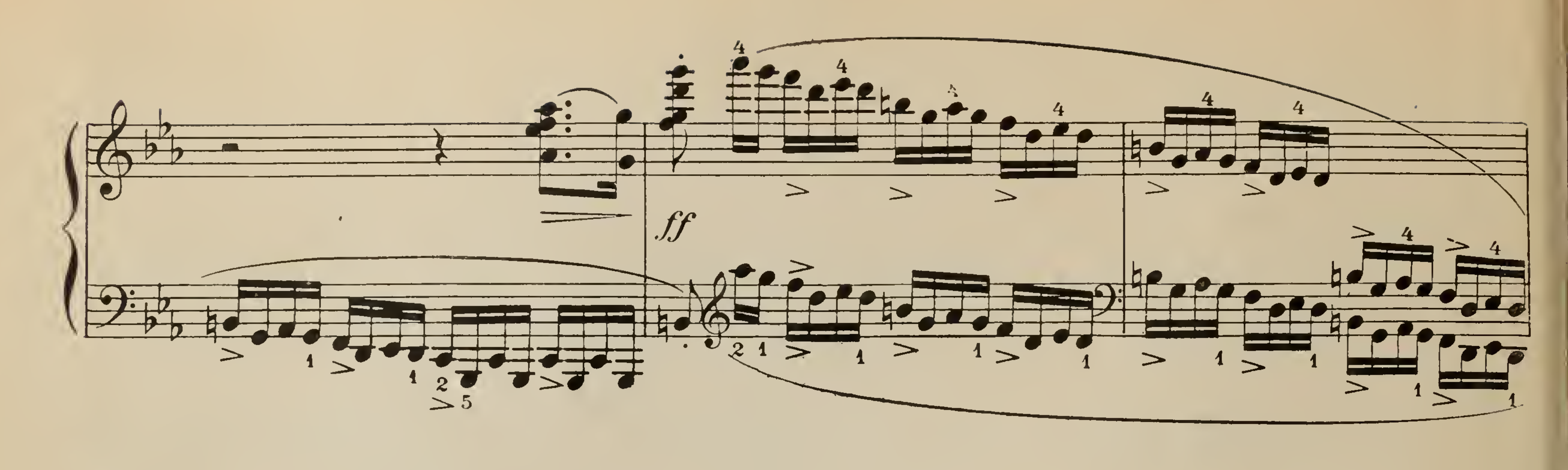


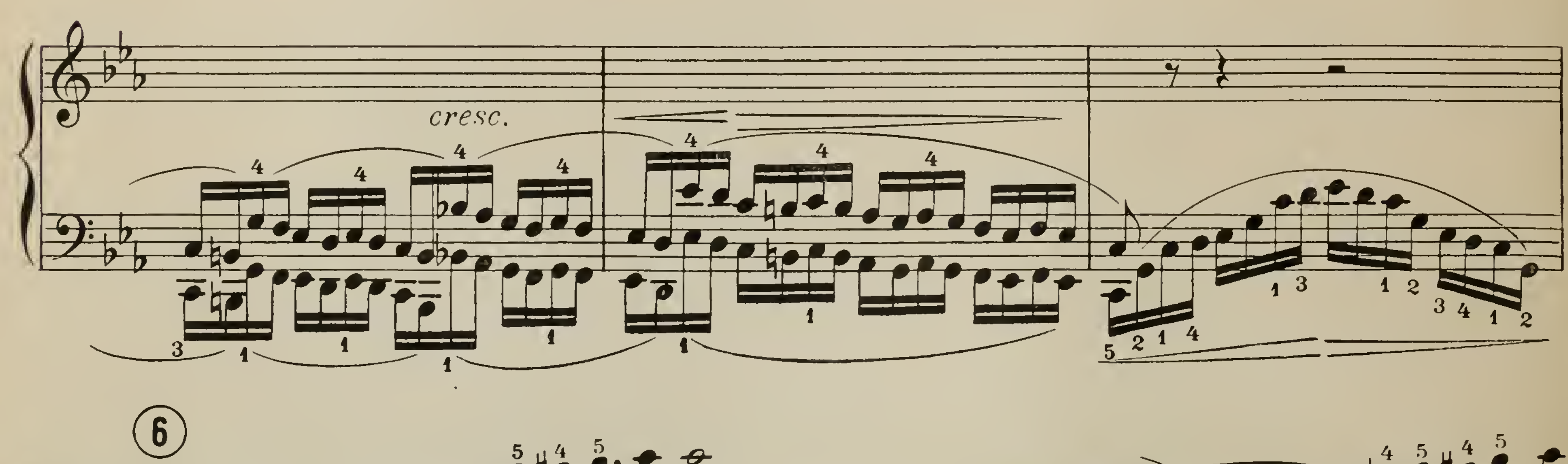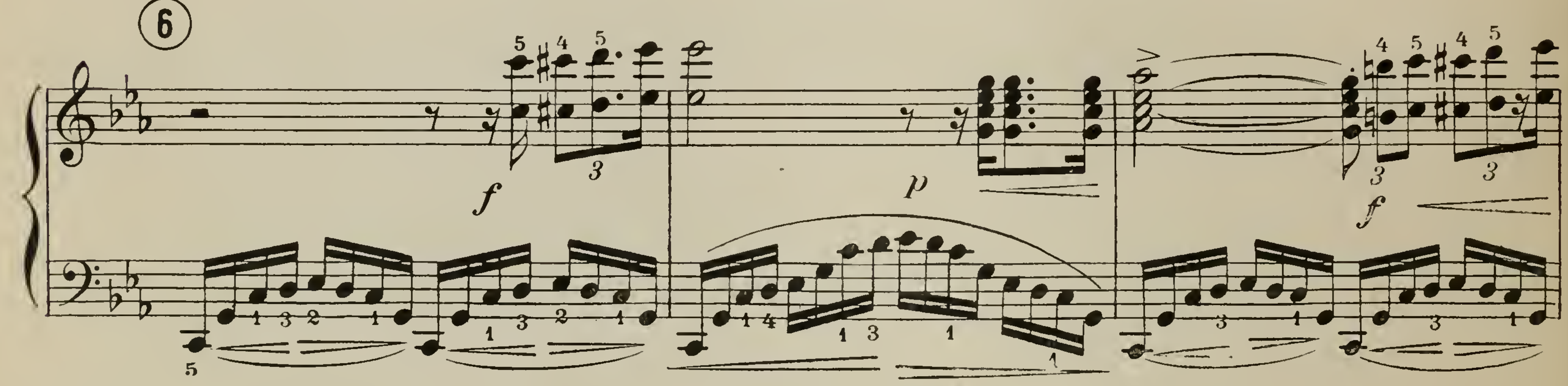


4. Ne précipitez pas votre 1[re] double croche sur la 2[me]. Isolez-la au contraire, et prenez le temps nécessaire pour l'accentuer solidement. Même observation pour les sept mesures qui suivent.



5. Toute la force et l'intensité possibles.

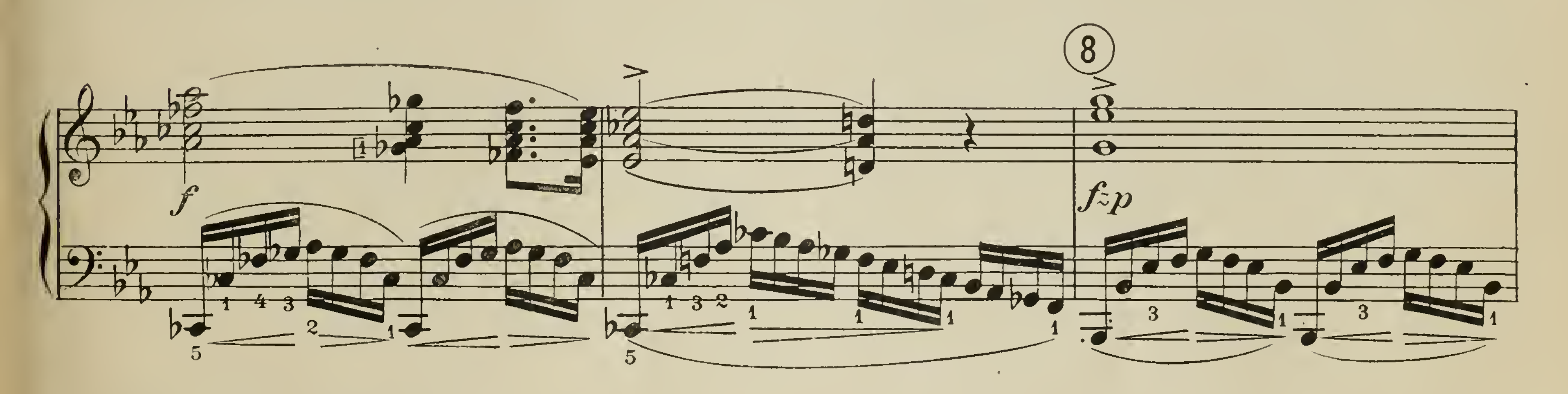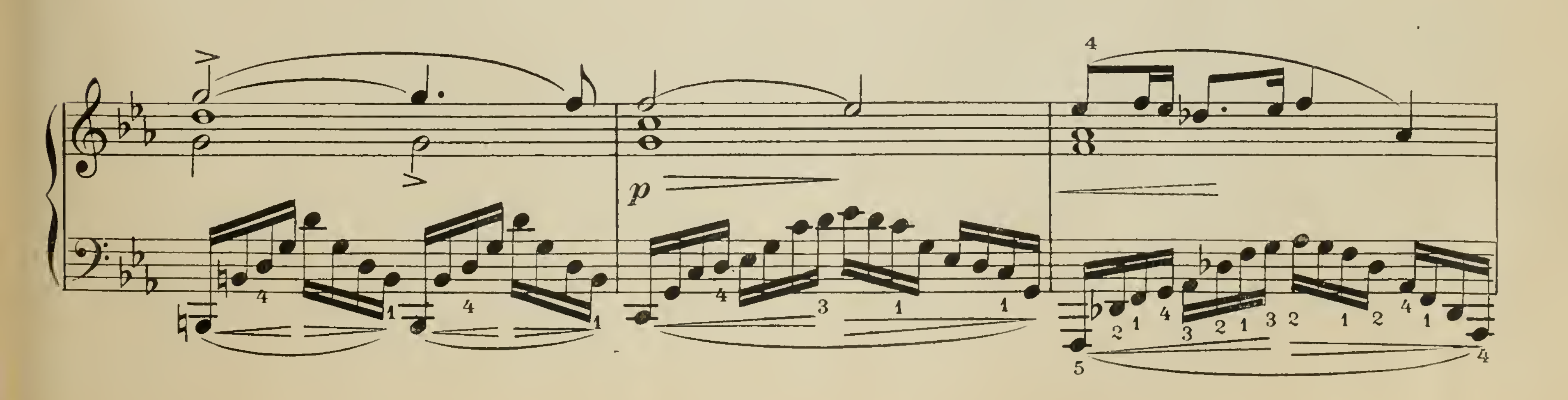






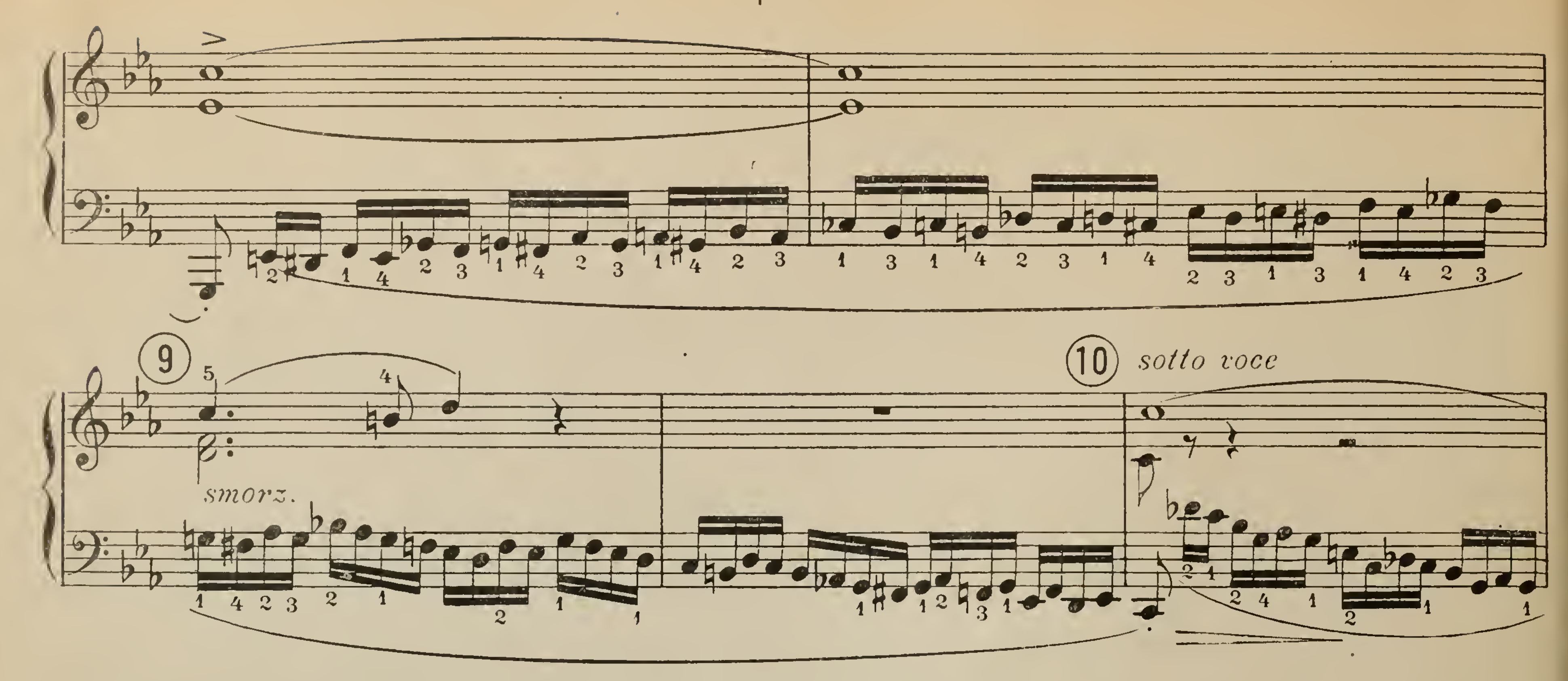
6. Tous les 4mes temps avec une grande liberté.

7. Un peu plus adouci et plus suppliant.
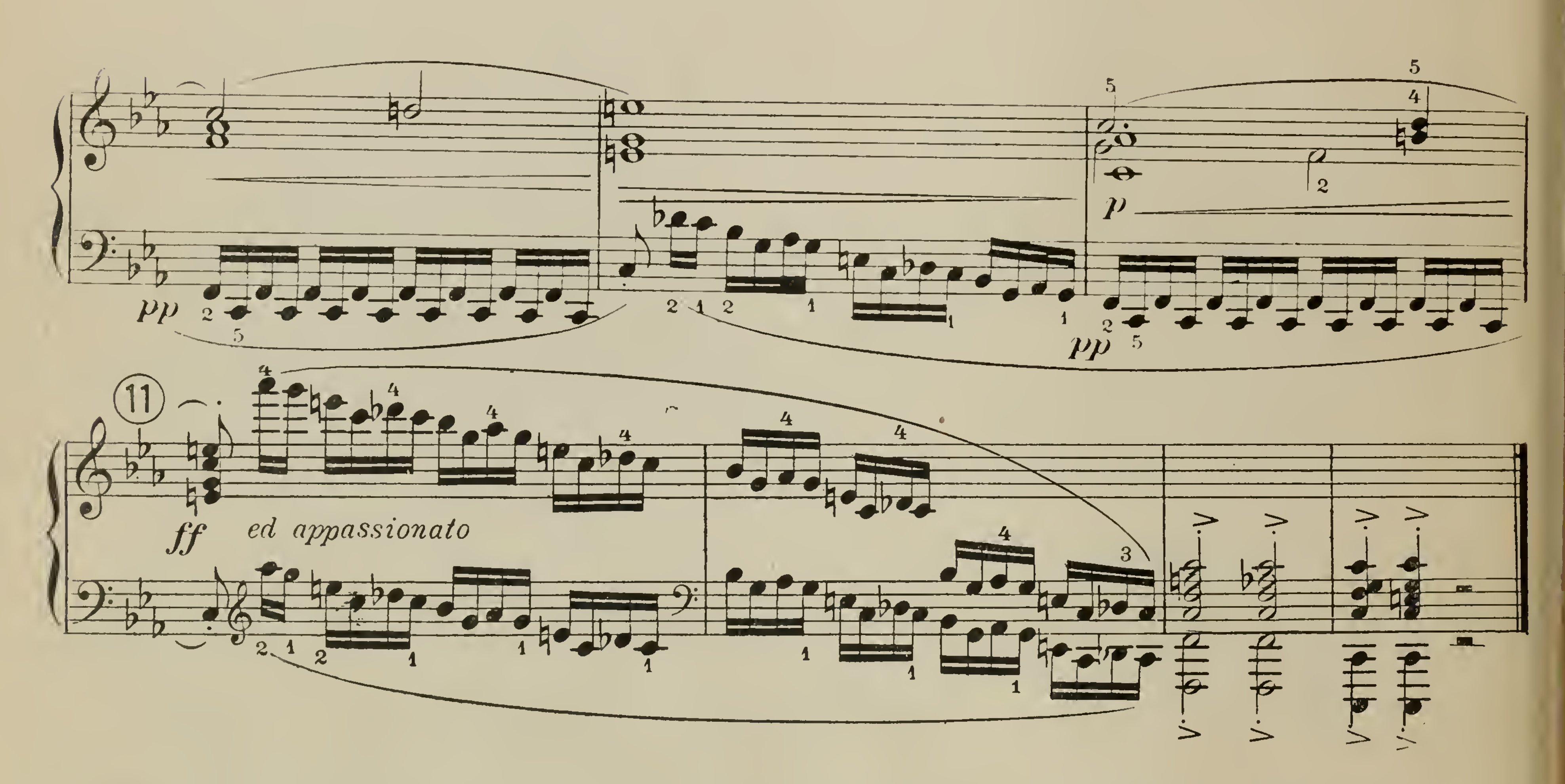


8. Moins violent et très chanté.





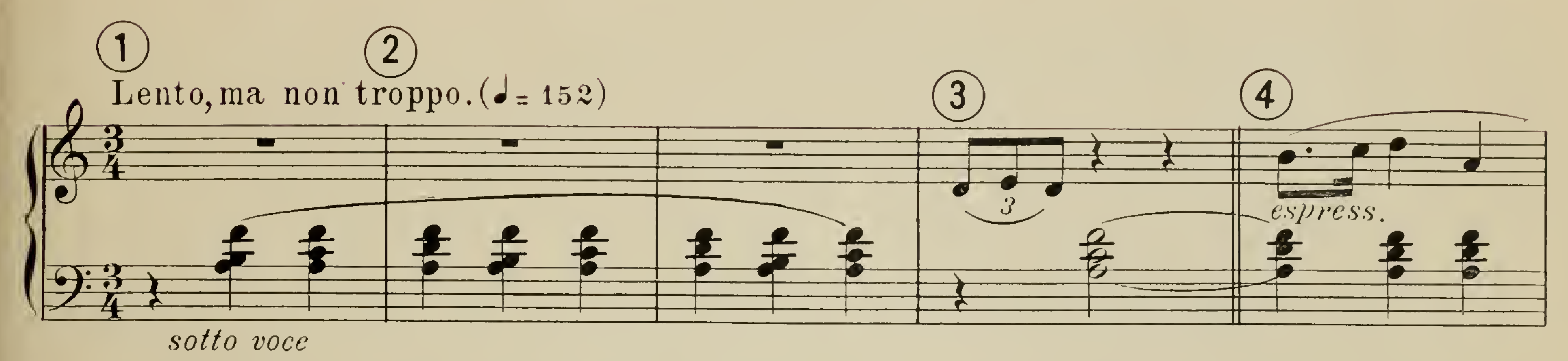
9. Mettez la pédale douce qui assombrira encore plus le *diminuendo*.
10. Dernière phrase très expressive.



11. Ce trait avec beaucoup de violence et les deux derniers accords (noires) très secs et très brefs.

MAZURKA

Op. 17. — n° 4
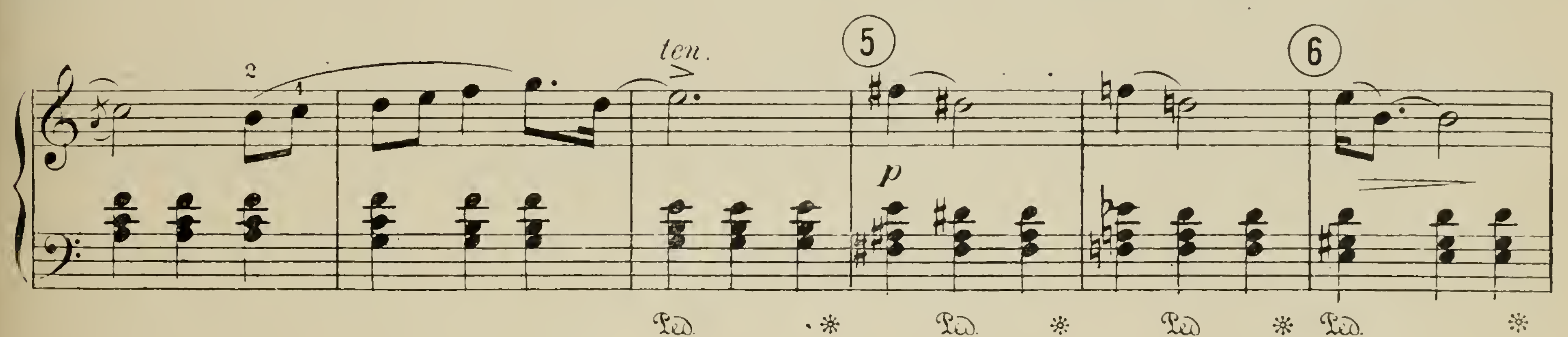


1. Je ne crois pas qu'il soit possible de déterminer des nuances pour une page musicale si délicieusement colorée, où le charme populaire de la race de Chopin déborde à chaque note. Tout y est tellement particulier, les harmonies subtiles, la nonchalance de la mélodie, les accents morbides et suaves, l'imprécision de la tonalité, qu'il faut renoncer à expliquer le pourquoi de chaque chose et que la vraie manière de jouer bien cette mazurka, est d'en improviser l'interprétation. C'est une page qu'on peut jouer admirablement de suite si on la vit, si on la sent, ou jamais, si elle vous reste étrangère.

2. Ne jouez pas également ces accords, la mesure doit en être légèrement *rubato*.
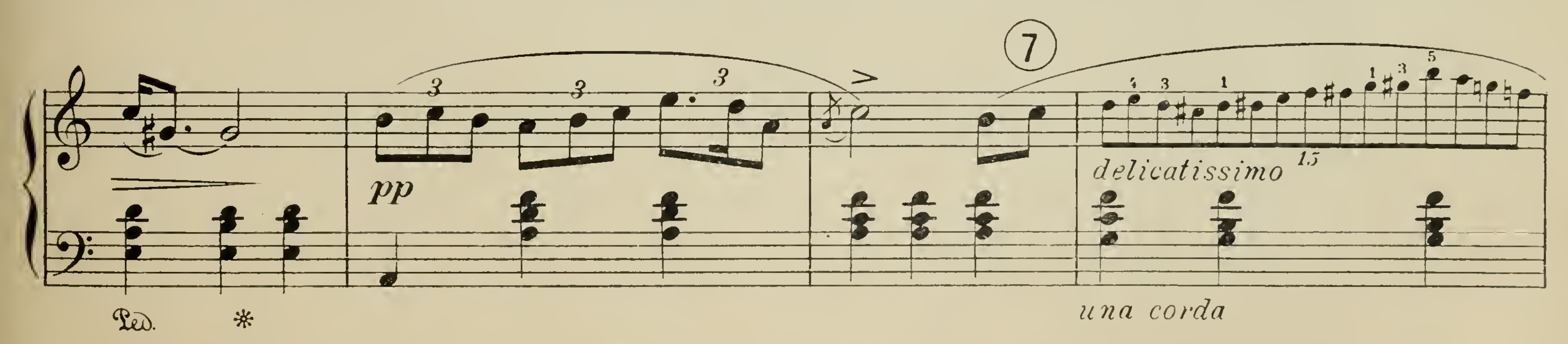
3. Le triolet de la main droite dans la même sonorité que les accords qui précèdent, et sans raideur.

4. Le thème, avec une grande indolence, la basse très soutenue, quoique douce et dans une pénombre discrète.
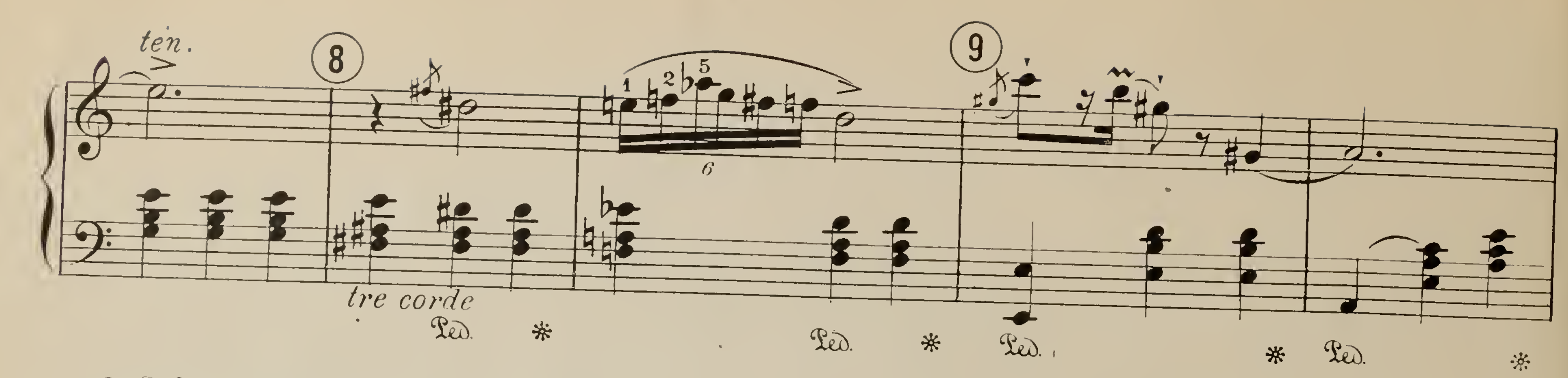


5. Léger accent sur le *fa* ♯ et sur le *fa* ♮.
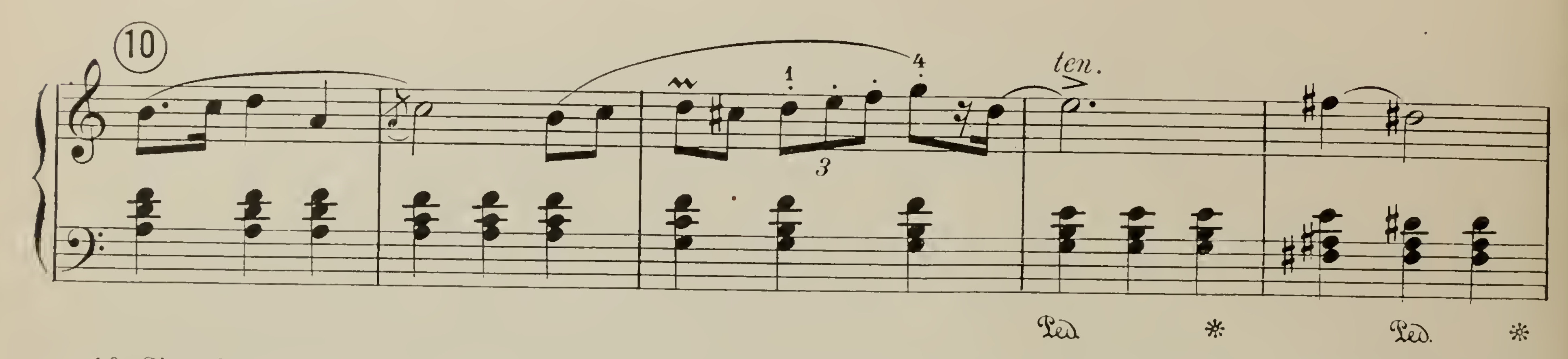
6. Jetez bien la double croche sur la croche pointée, en respectant cependant la nuance qui demande que l'accent soit fait sur la note brève, et ayez soin que cette double croche soit jouée exactement sur le temps.
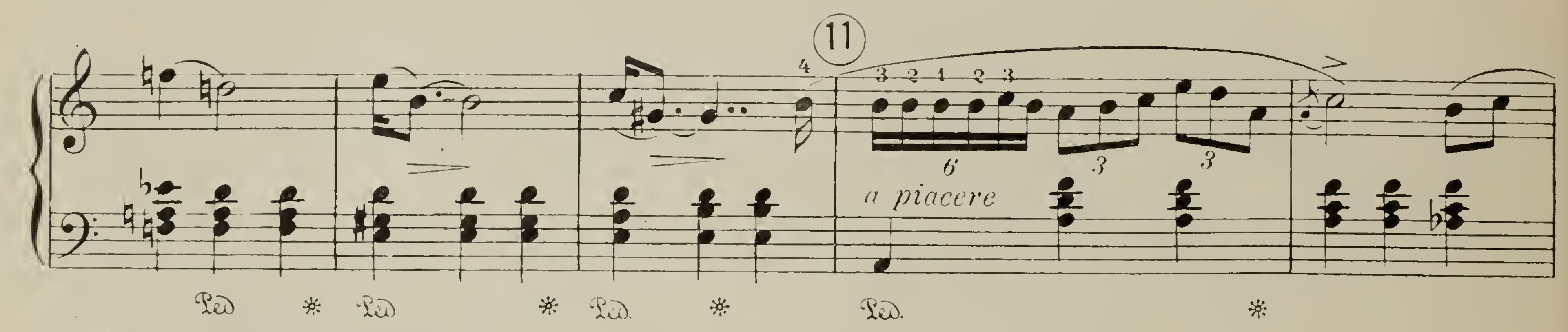


7. Conservez la mesure; le trait sera donc accéléré au commencement et les quatre dernières notes qui terminent seront jouées comme des doubles croches. Presque sans nuance et avec les deux pédales.
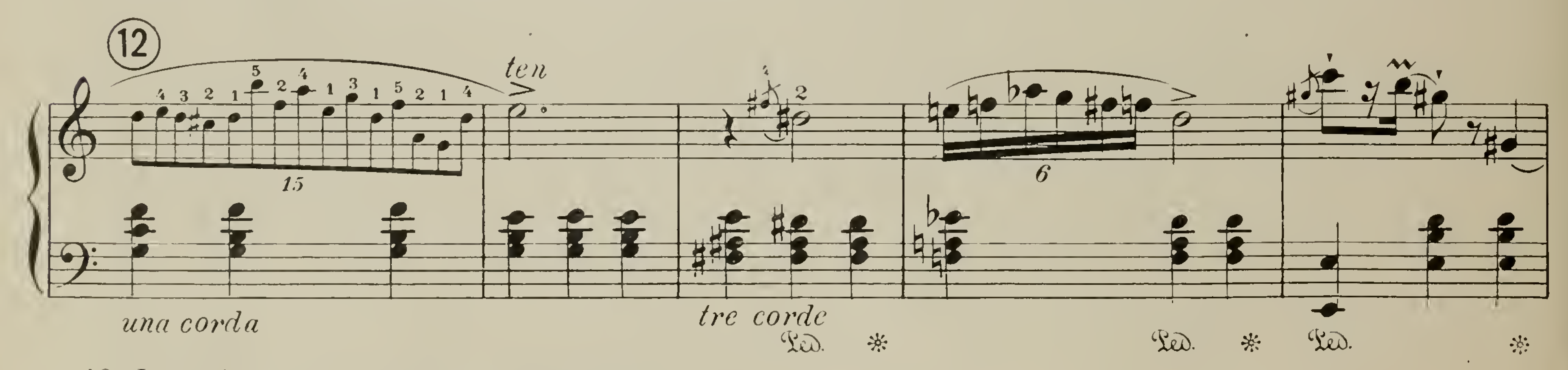


8. Cédez un peu sur ces deux mesures.
9. Reprenez *à tempo*.
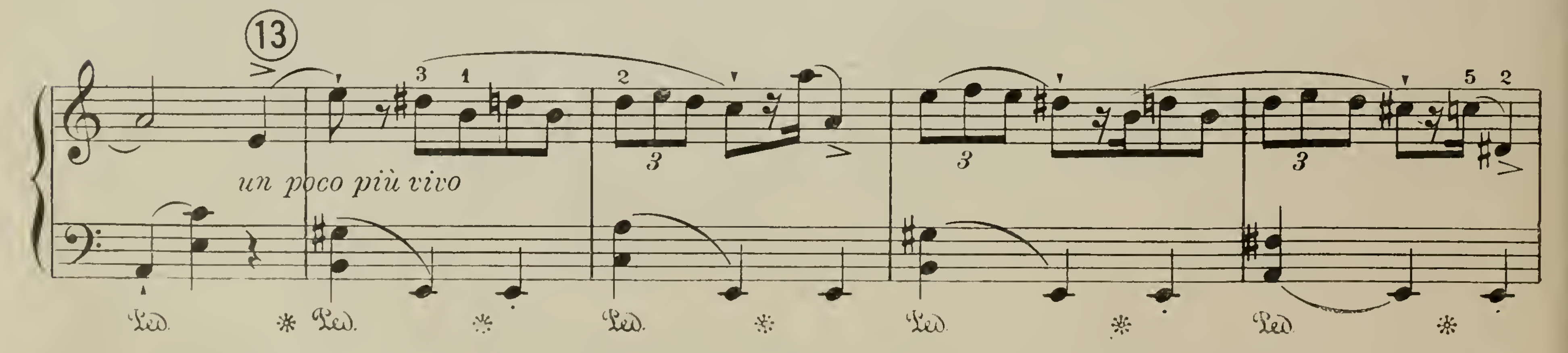


10 Cherchez à donner encore plus de charme, plus de sonorité aussi pendant ces deux mesures, puis revenez au *pianissimo*.
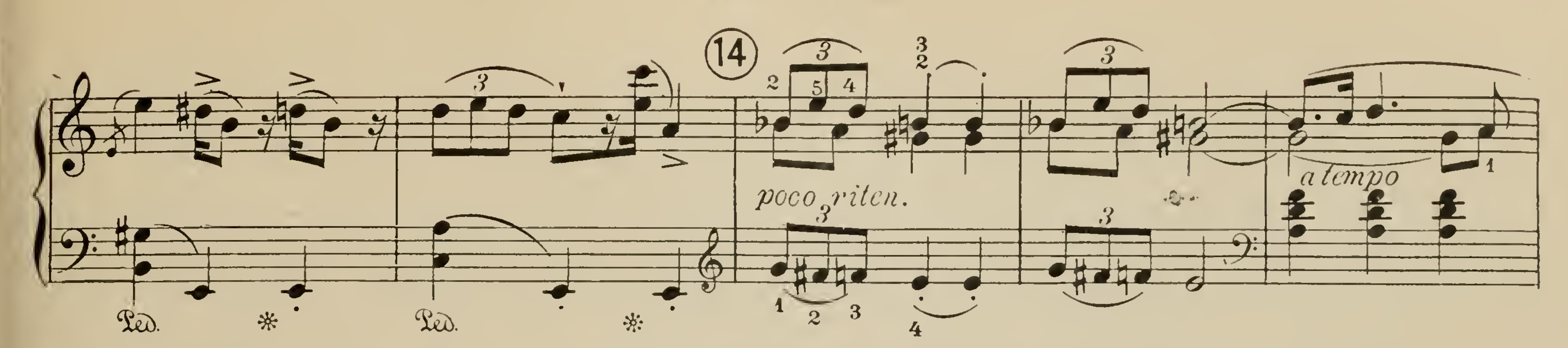


11. Les *si* répétés sans raideur.



12. Le trait mesuré comme le précédent.



13. Jouez ces 6 mesures dans une allure plus rythmée, allongez le 3[me] temps qui porte l'accent toutes les deux mesures.



14. Préparez la rentrée par un léger retenu. Donnez au *sol* ♯ (blanche) de la mesure suivante, toute sa durée.

ten.

una corda
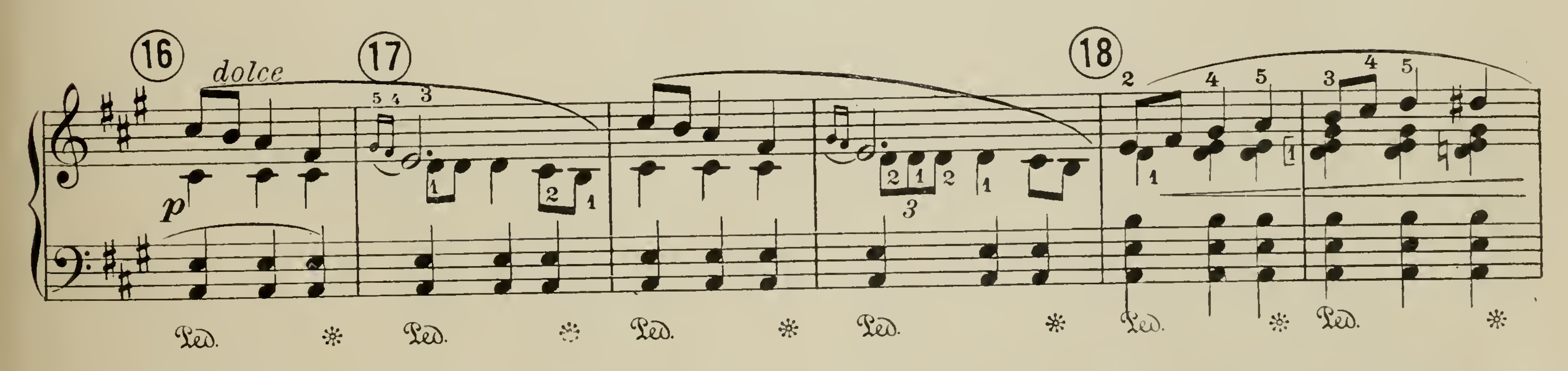
ten.

tre corde

ten

15
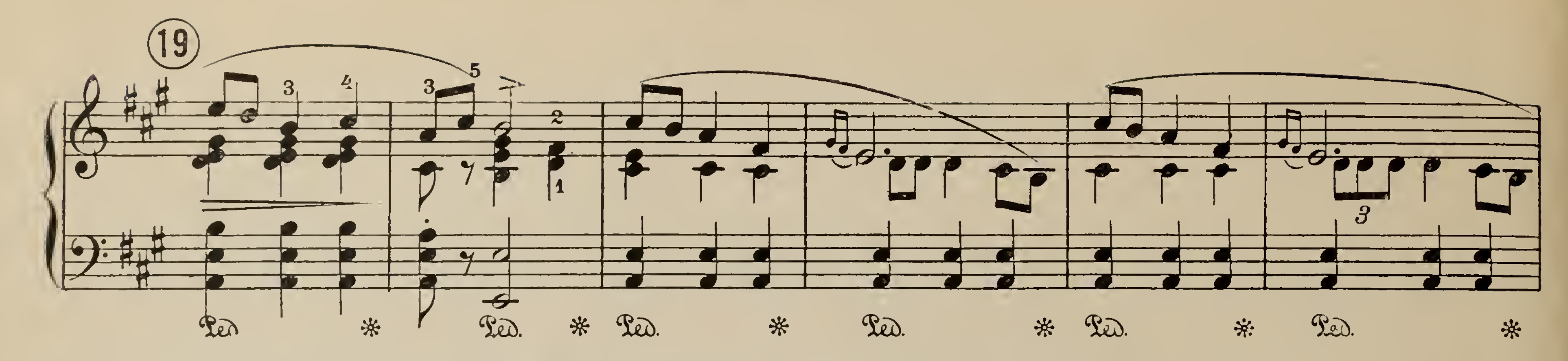
15. Soulignez le *do* ♯.
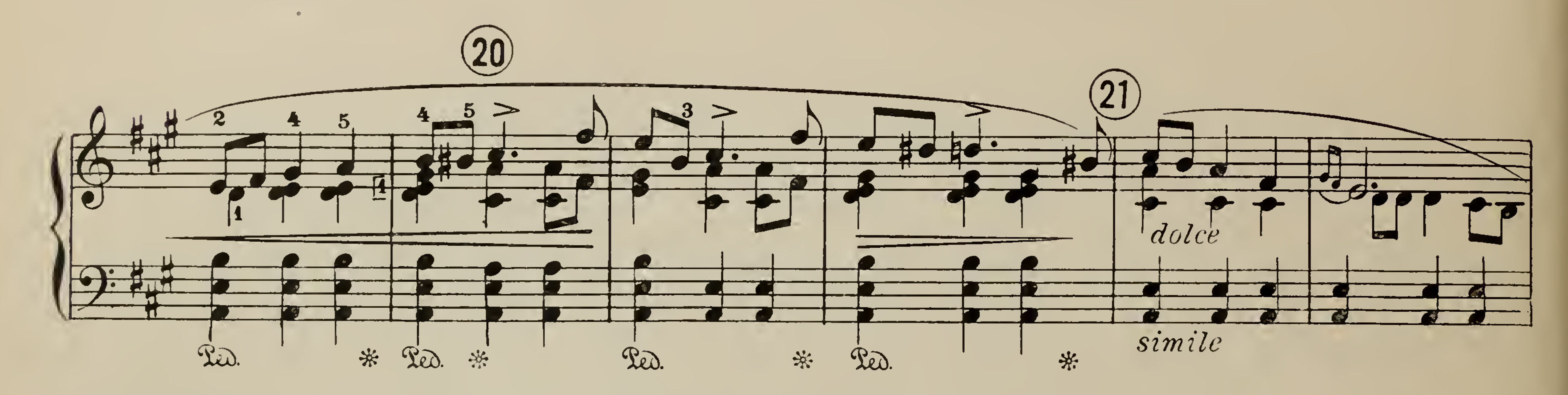


16. Cherchez un effet de douceur intime au moyen des deux pédales et de la basse très soutenue qu'il faudra jouer de très près sans presque quitter la touche.

17. Soulignez le contre-chant à la main droite, tout en conservant la demi-teinte générale. Ne brusquez pas les *ré* répétés.
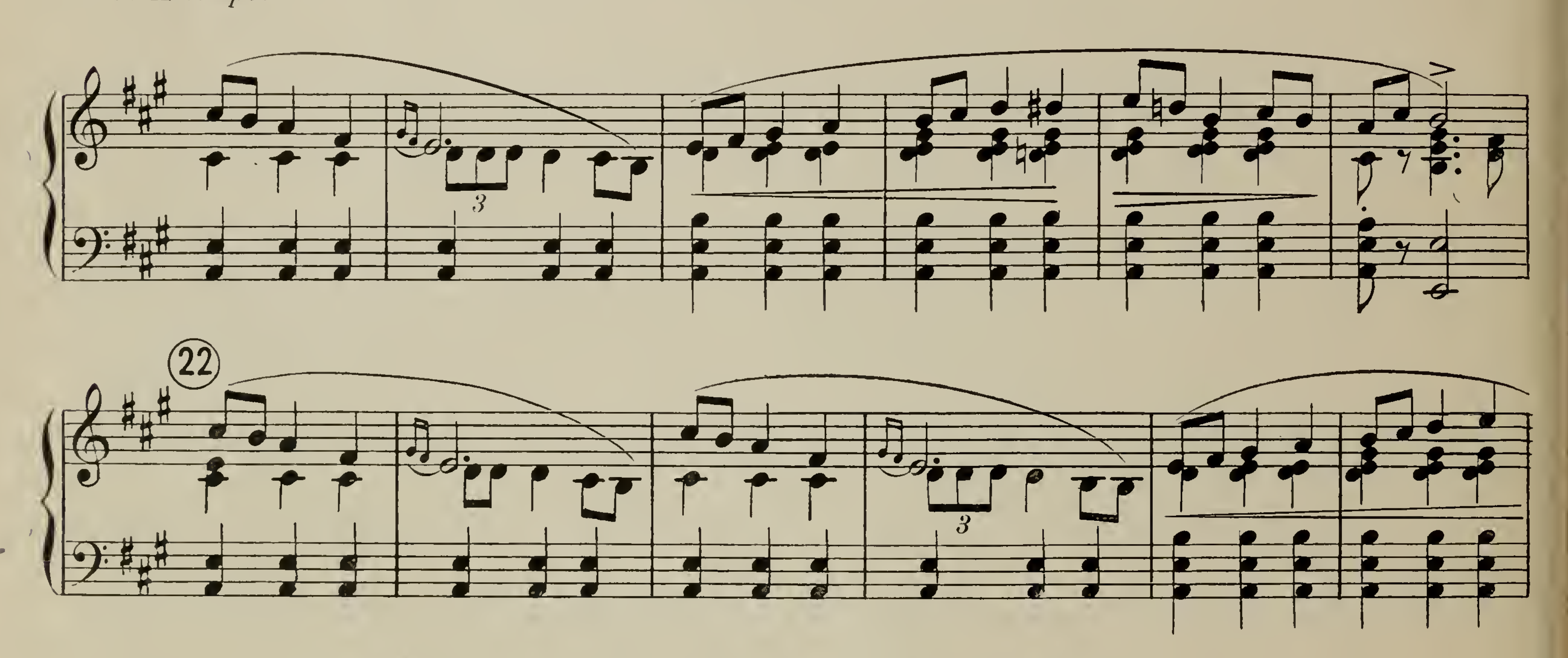
18. Un *accelerando* très discret pendant ces deux mesures.



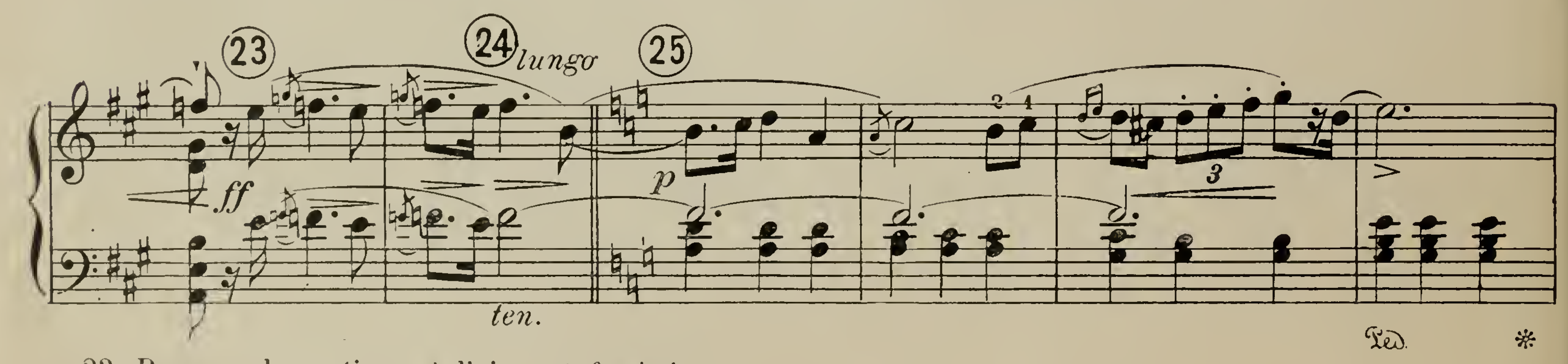
19. Revenez au *tempo*. Un léger *cédé* sur l'accord de *mi* à la mesure suivante.



20. Jusqu'à la reprise du thème, étalez légèrement la phrase.
21. *A tempo*.



22. Cette dernière reprise plus accentuée et sans laisser tomber la sonorité.



23. Presque dramatique, à l'aise, et *fortissimo*.
24. Un long temps sur les deux *fa*. Celui de la main gauche a besoin d'être joué très solidement pour durer jusqu'à la 3me mesure du thème.
25. Revenez au *languido* du début, et en exagérant un peu la lenteur du mouvement.
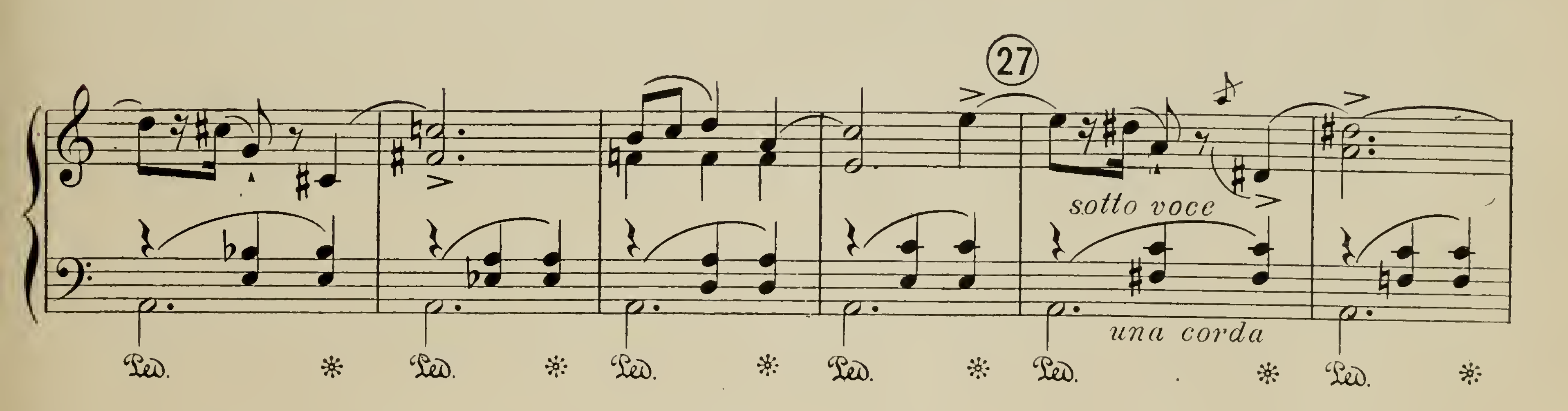
p

tèn.
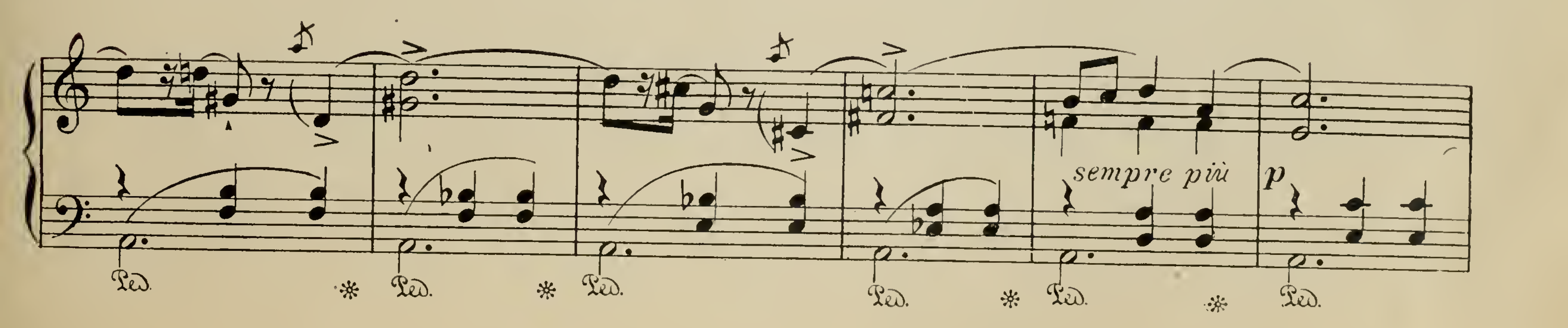
26
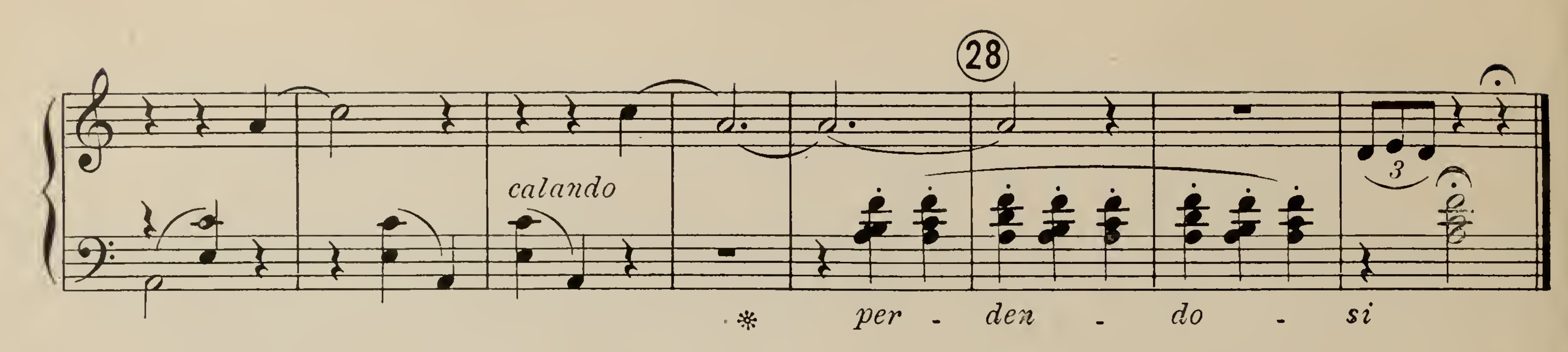
con abbandono

26. Toute cette *coda* jouée dans une grande liberté de mesure. Donnez un accent (à la main droite) sur la noire du 3me temps. Allongez ce 3me temps comme un *portando* sur la blanche pointée qui le suit. Enlevez scrupuleusement la pédale, un peu après le 3me temps joué.



27. De plus en plus en s'éteignant.

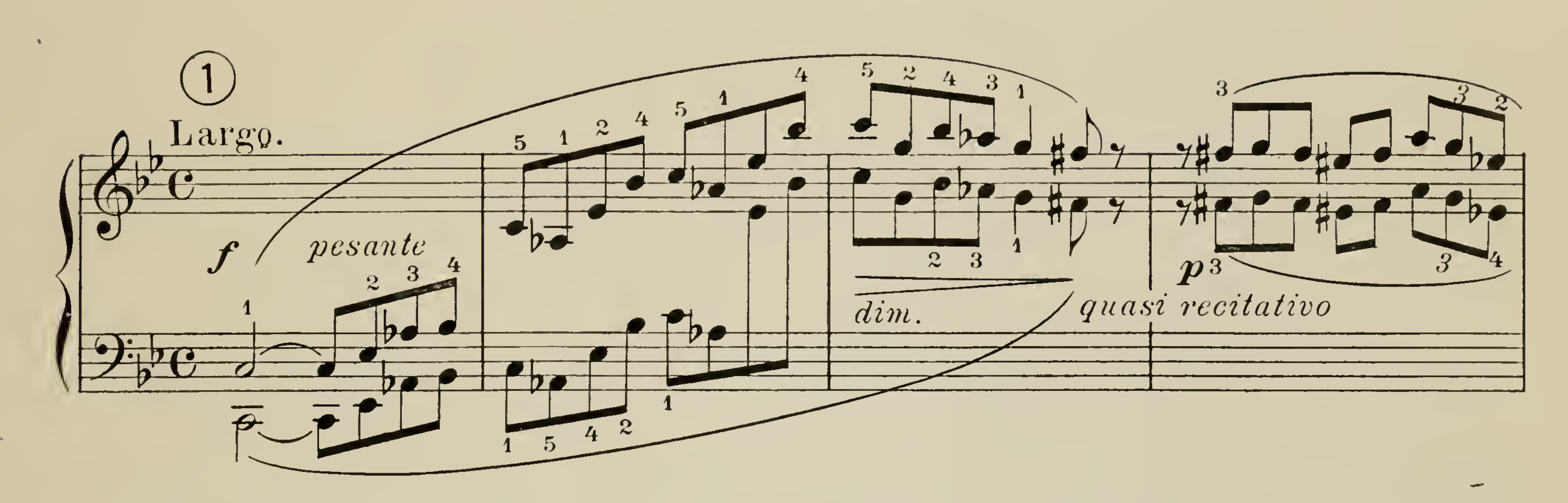




28. Si vous êtes ému par cette trouvaille exquise des quatre dernières mesures, par ce point d'interrogation non prévu, par cette fenêtre ouverte sur l'indéfini, vous les jouerez bien, avec la sonorité adéquate et indispensable ; sinon !...

1re BALLADE
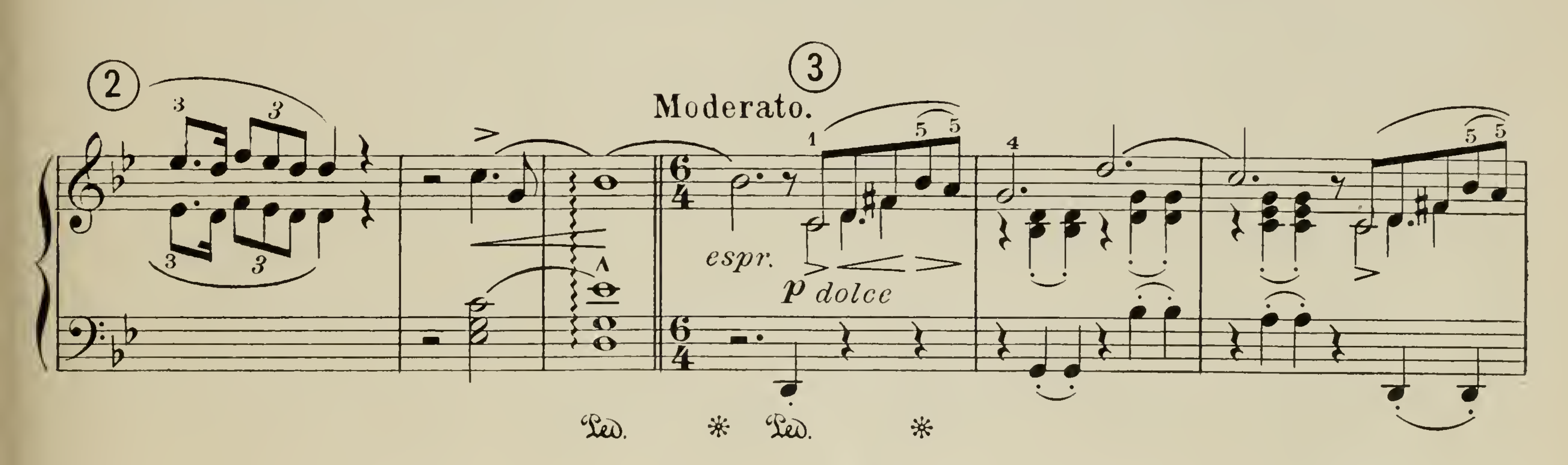
op. 23



1. Jouez cette introduction en forme de récitatif sans mesure, les croches inégales — *tempo rubato* — mais avec ampleur et force.

Long temps entre la 3me et la 4me mesure.

Puis, plus chanté et un peu atténué comme sonorité, les deux mains toujours très ensemble.



2. Encore un long temps entre la 1re et la 2me mesure. A la 3me mesure, un accent au *mi* ♭ de la main gauche, et l'accord arpégé assez élargi.
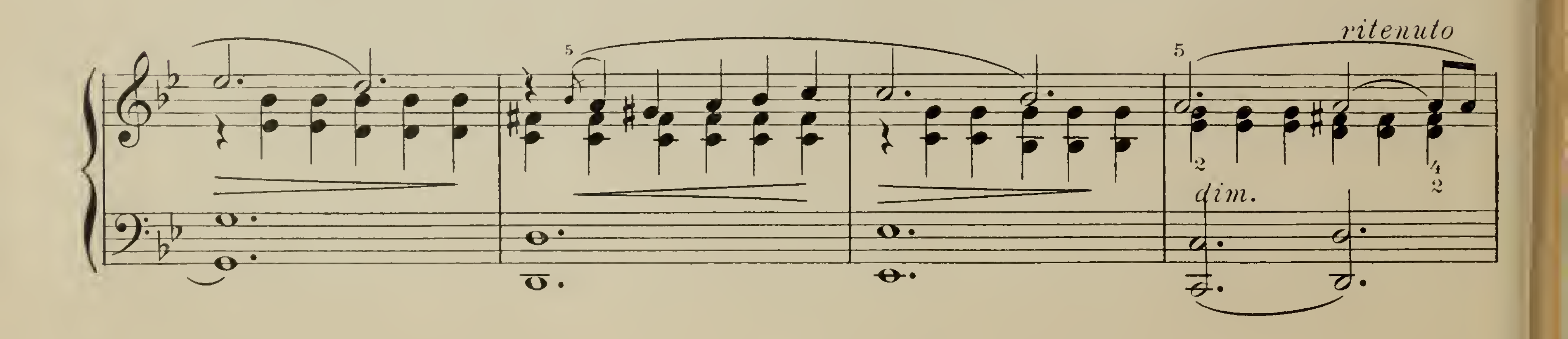
Dans certaines éditions très répandues, on a corrigé le *mi* ♭ pour graver un *ré*; cette naïveté et cette ignorance font rêver sur la musicalité des « réviseurs » !
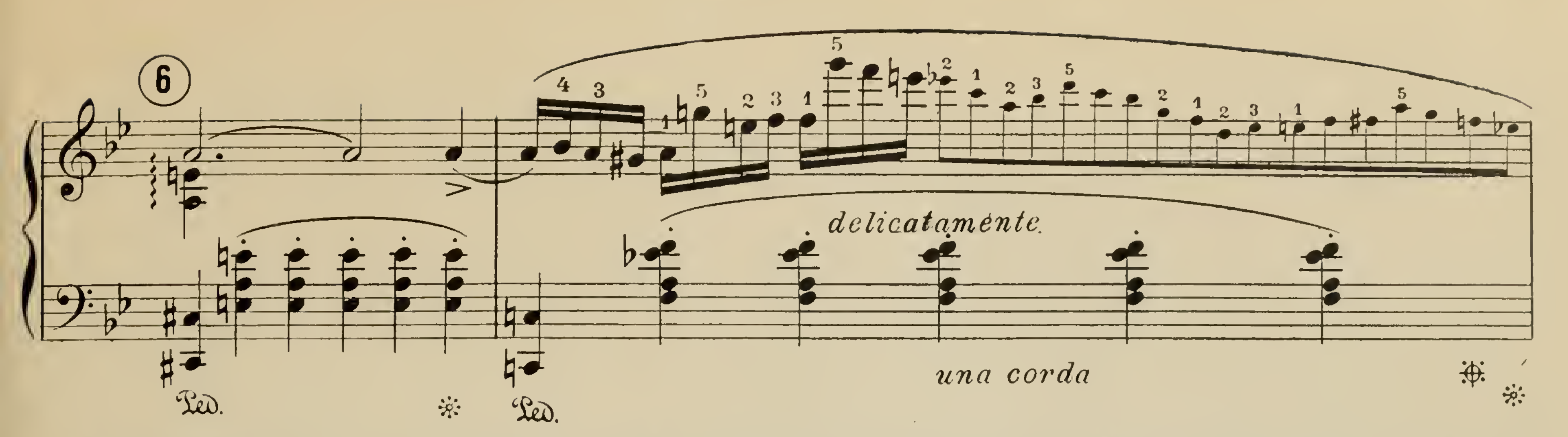
3. Exposez le thème simplement, avec une sonorité couverte, enveloppante; les cinq croches toujours égales, avec pourtant, une intention sur le *do* du pouce. Cependant, comme le revient six fois dans un nombre restreint de mesures, il est nécessaire, pour éviter la monotonie, de varier un peu la diction de ces six notes, soit par la force, soit par l'abandon, soit par l'insistance, soit par le *pianissimo*. Je me garderai bien d'indiquer quelle différence de palette j'emploie pour chacun des groupes ; je n'en sais rien moi-même, cela dépend de la minute et de l'impression du moment, mais en tout cas, il faut varier.

Je crois pourtant que la 6me fois (10e mesure de la page suivante) doit être la plus accentuée. Les noires qui accompagnent, main droite et main gauche, très égales et très effacées.

4. Le trille de la main gauche assez long et bien fourni.
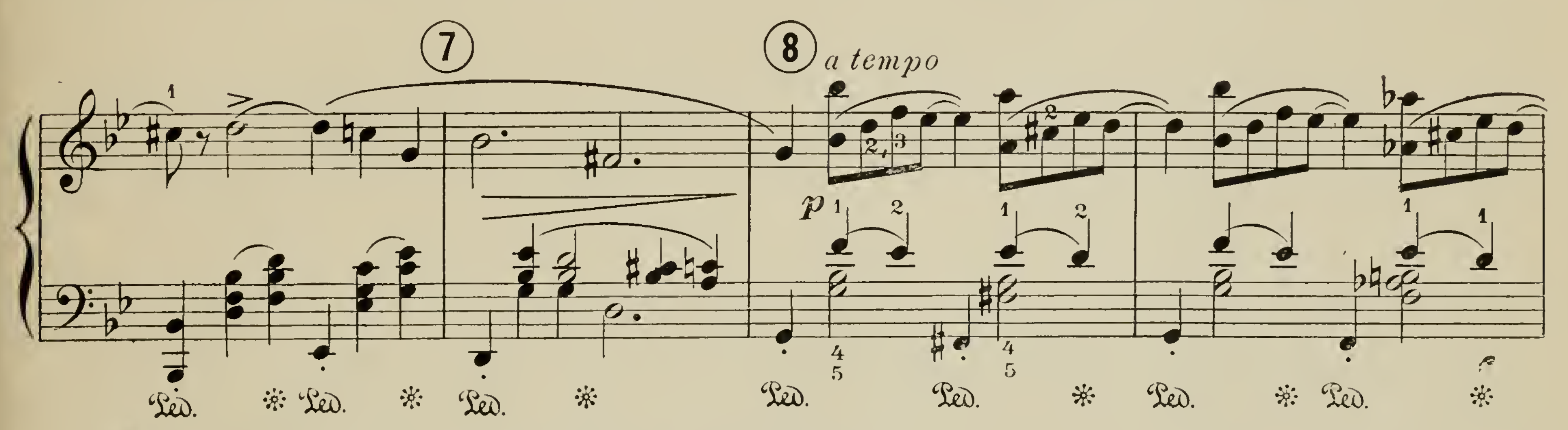
5. Chantez beaucoup la phrase à la main droite et surtout ne jouez pas en écho la redite (deux mesures plus loin).
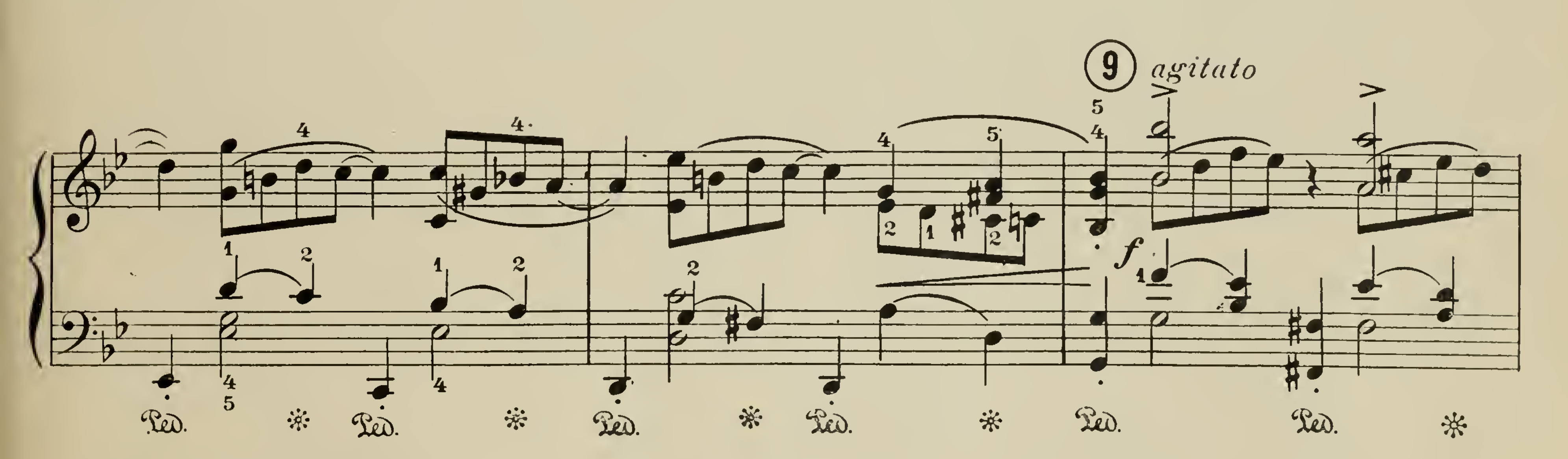




6. Continuez de jouer très à l'aise ces deux mesures. Commencez le trait en accentuant un peu les doubles croches; cela vous donnera plus d'élégance pour la fin du trait qui doit être joué très vite et avec beaucoup de délicatesse. Ajoutez la pédale douce au moment où commencent les petites notes.

J'ai marqué avec autant de précision que possible le moment où doivent être joués les 5me et 6me noires de la main gauche, mais il est bien entendu que ce n'est qu'un à peu près et que la basse doit être assez souple et assez habile pour, en accompagnant, laisser entière liberté à la main droite ; ni la retenir, ni la presser.
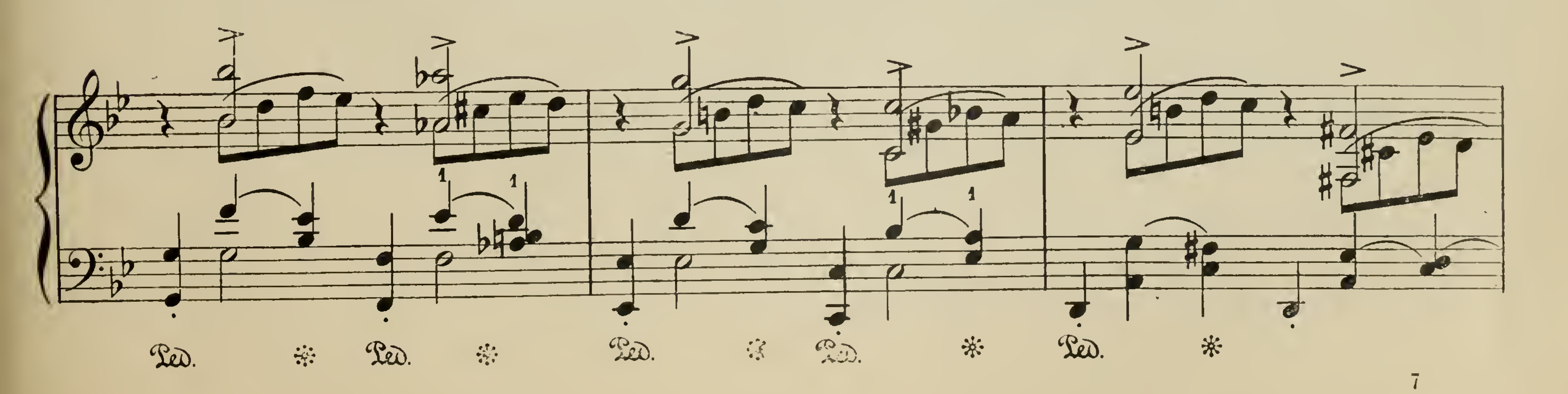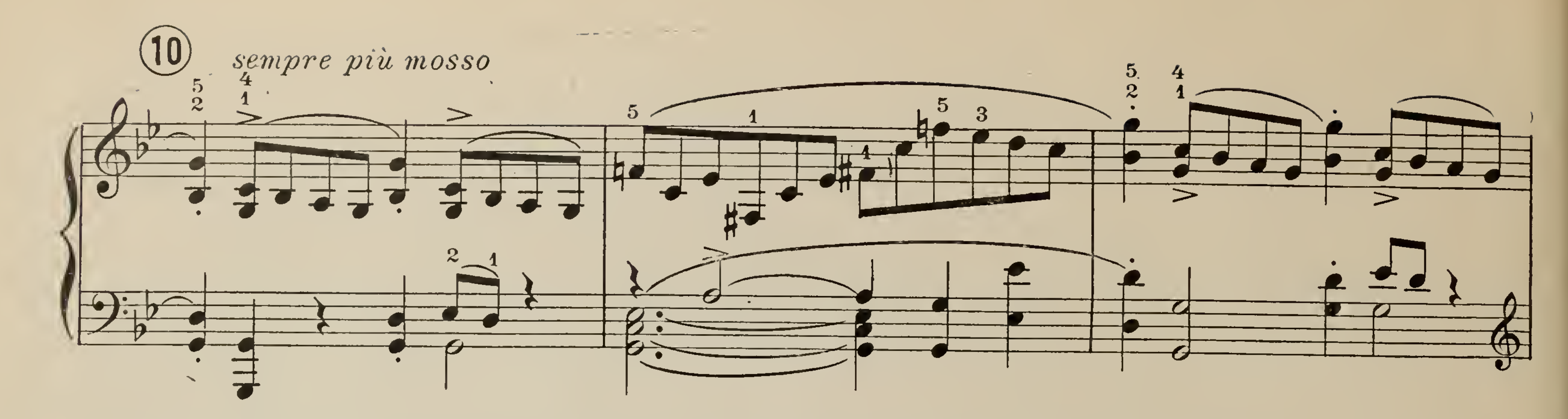


7. Mettre un peu en valeur les harmonies de la main gauche.

8. Quoique l'ensemble soit dans la teinte douce, accentuez cependant un peu les deux noires, à la main gauche, *fa mi*, *mi ré*, etc. etc.
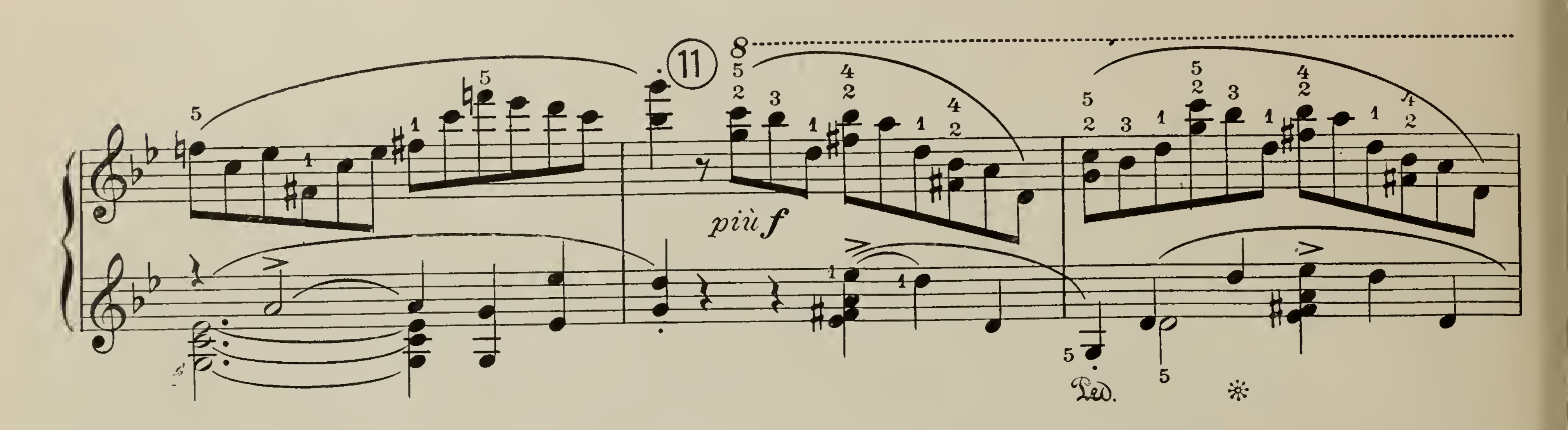


9. Plus fort et plus animé.

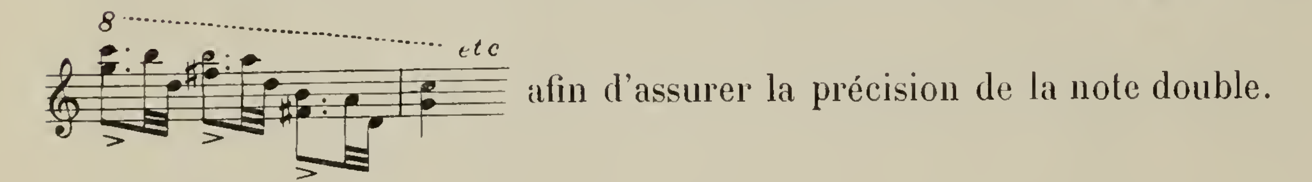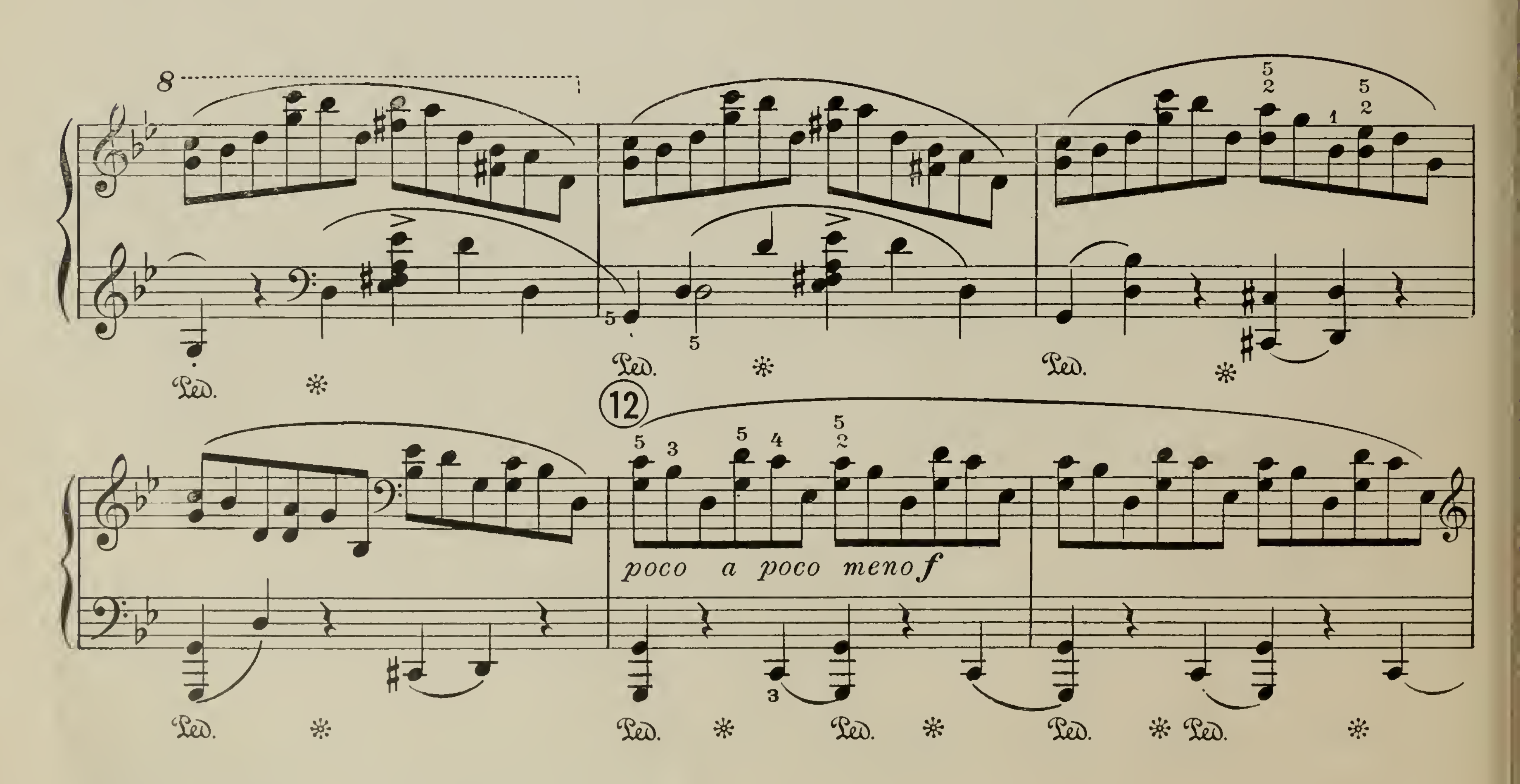




10. Encore plus vite et avec impétuosité. Que les traits soient solides, sonores et vigoureux.
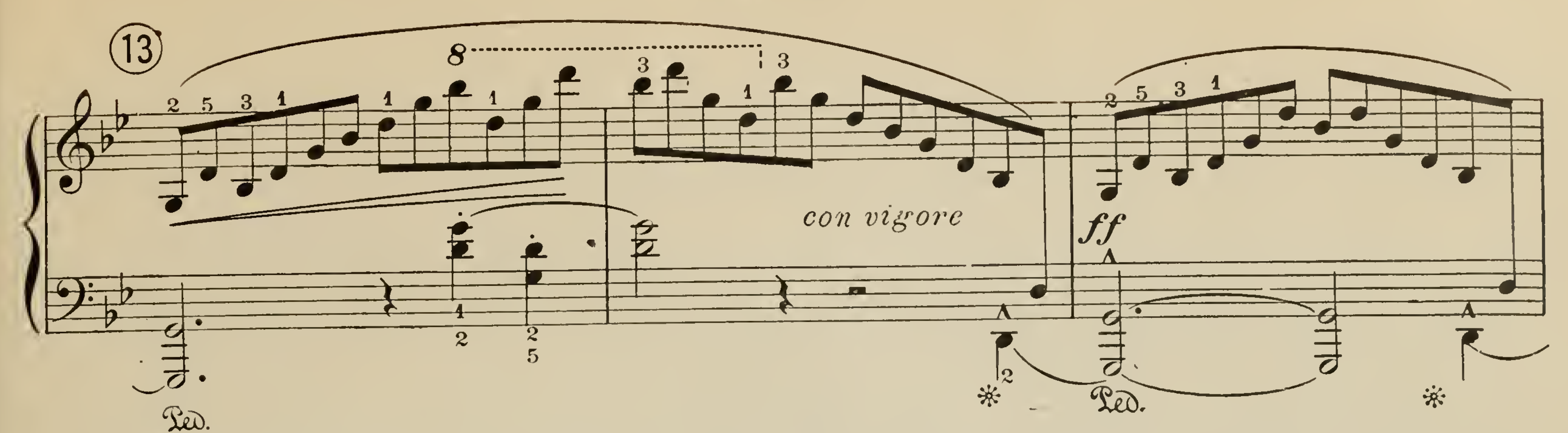


11. Comme technique, je recommande de travailler ce trait de trois en trois de la manière suivante :



afin d'assurer la précision de la note double.
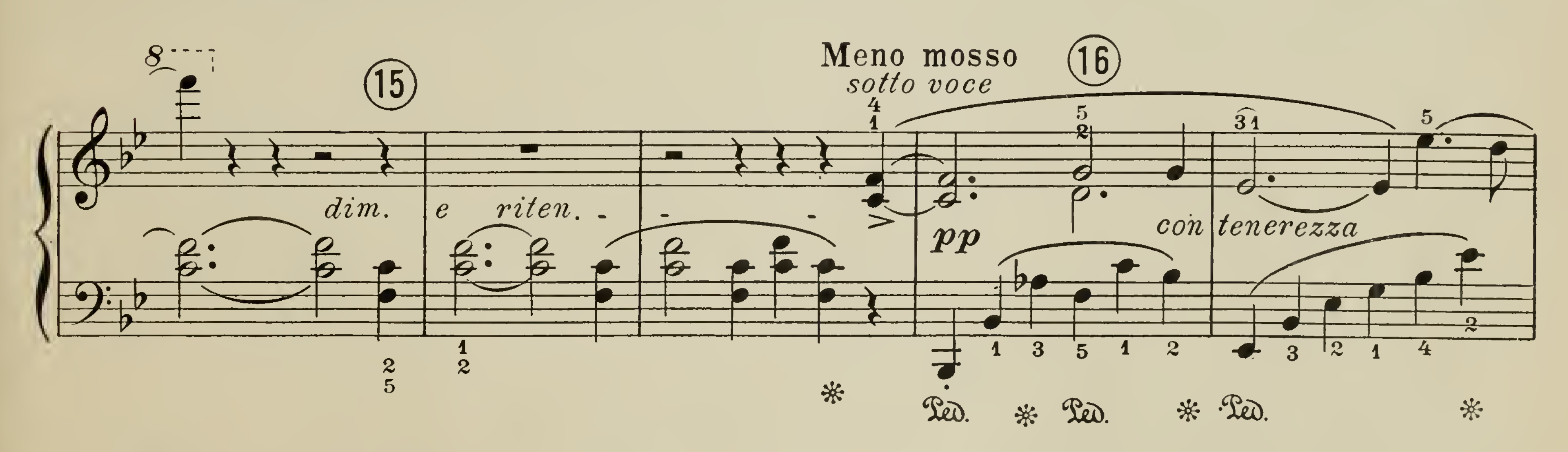


12. Léger *diminuendo* pendant ces deux mesures.



13. Maintenant, très fort et très puissant. Donnez des sonorités de cuivre aux basses, aussi bien pour les quartes et les quintes que pour les octaves.
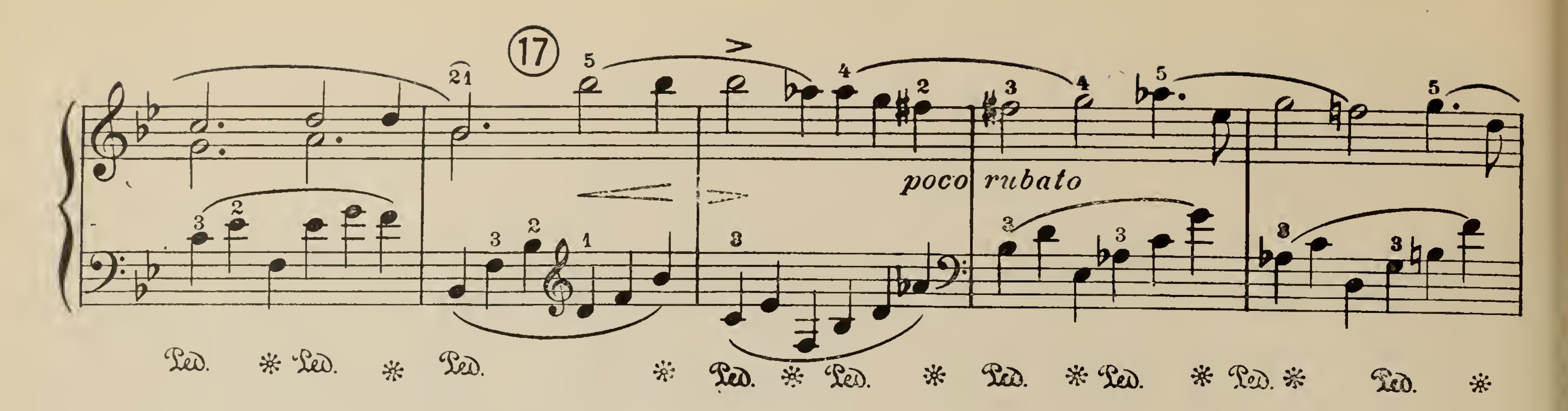
14 calando - - - - - - - - - - - - smorz.

14. Calmez pendant deux mesures et finissez en adoucissant sans cependant trop exagérer le *smorzando.*
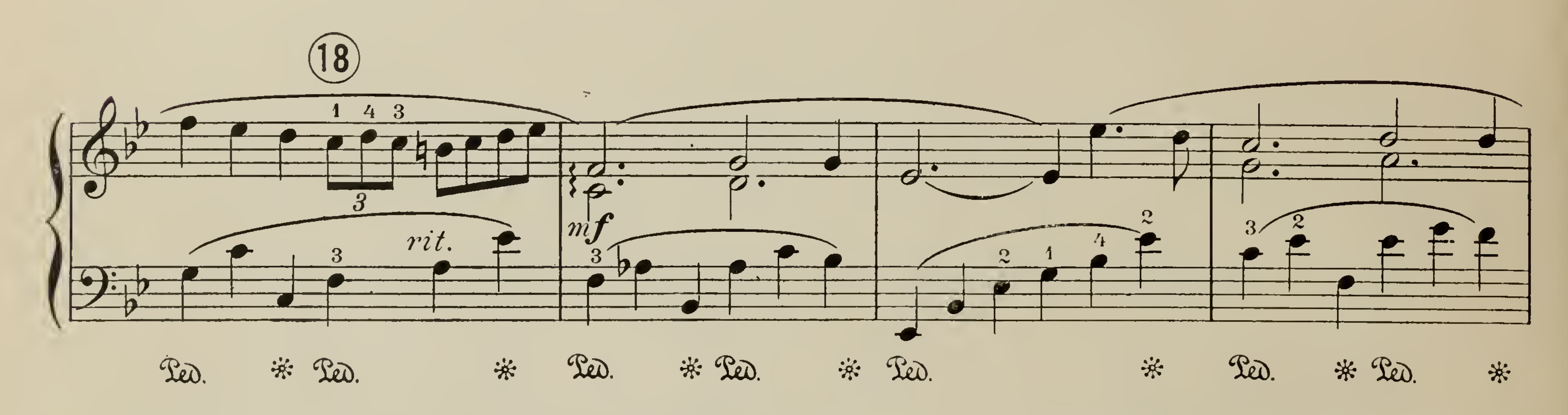


15. Effet joli de sonorité, noyez la quinte et la quarte dans les deux pédales. Commencez un peu fort, diminuez, jouez assez indécis, et finissez *pianissimo,* que le *do fa* de la main droite qui commence le chant si délicieux qui va suivre ait l'air de sortir de la sonorité des notes doubles précédentes.
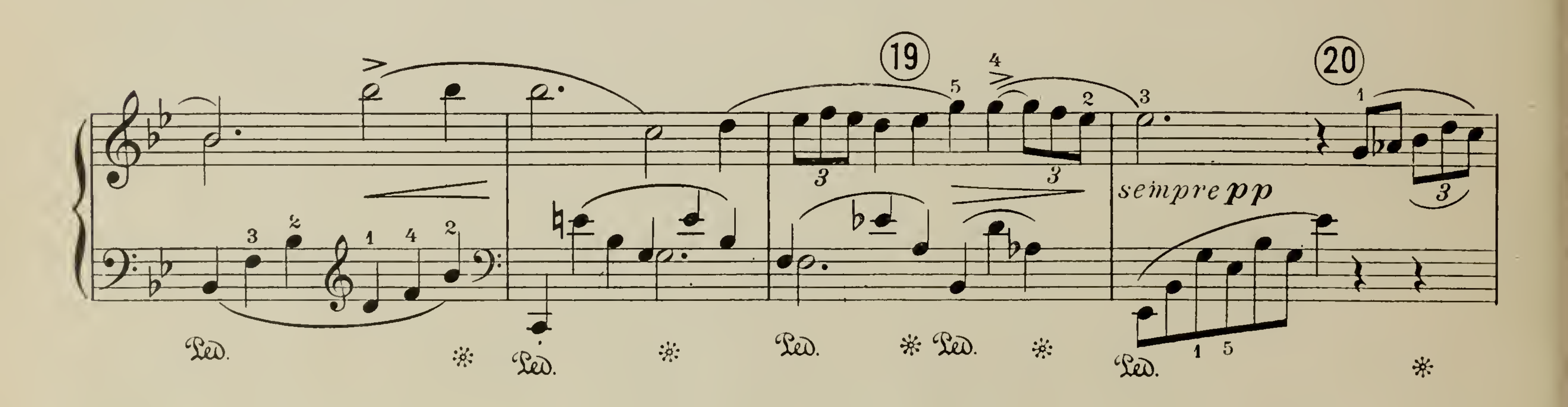
16. Du cœur, de la simplicité, du charme, rien d'autre à dire; sous le chant, une basse souple, élégante et attentive toujours à tomber avec précision sous les notes de la main droite. Rien n'est plus odieux que d'entendre jouer cette phrase exquise avec une main gauche qui joue toujours en avance sur la main droite.



17. Ne pressez pas les trois *si*; jouez-les avec un accent incisif et sans les précipiter.
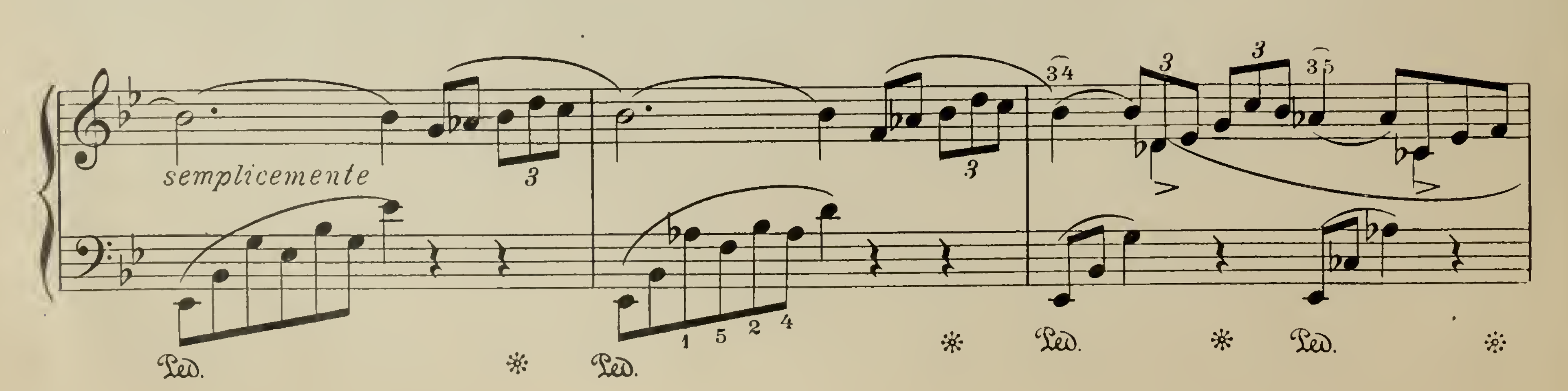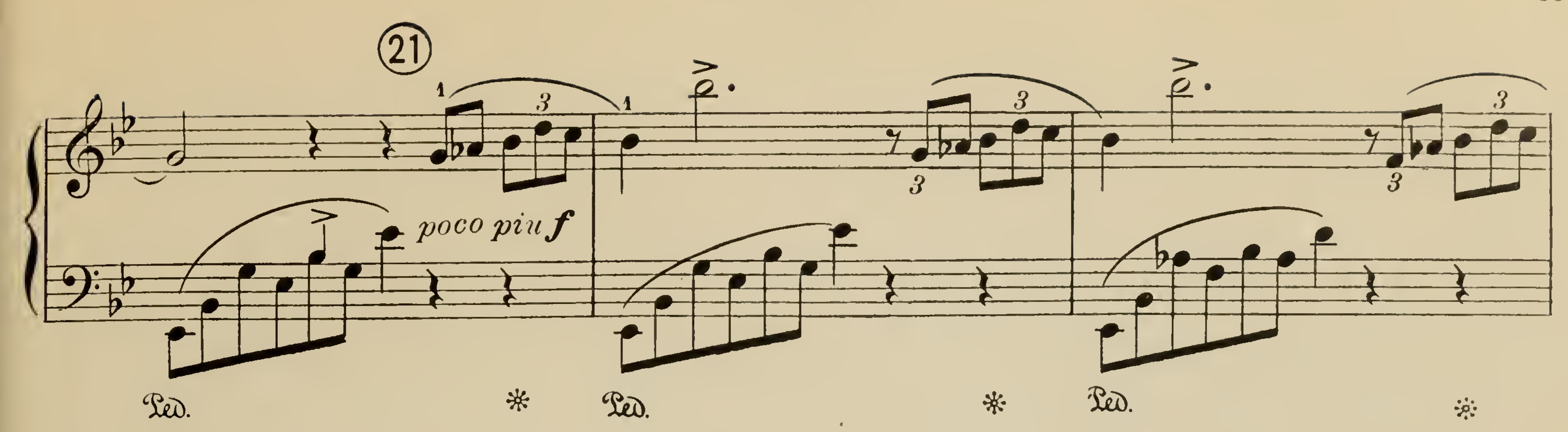


18. Ce petit groupe, aussi simple que possible, avec un effet des deux pédalés. D'ailleurs dans toute cette période, employez beaucoup de pédale douce.



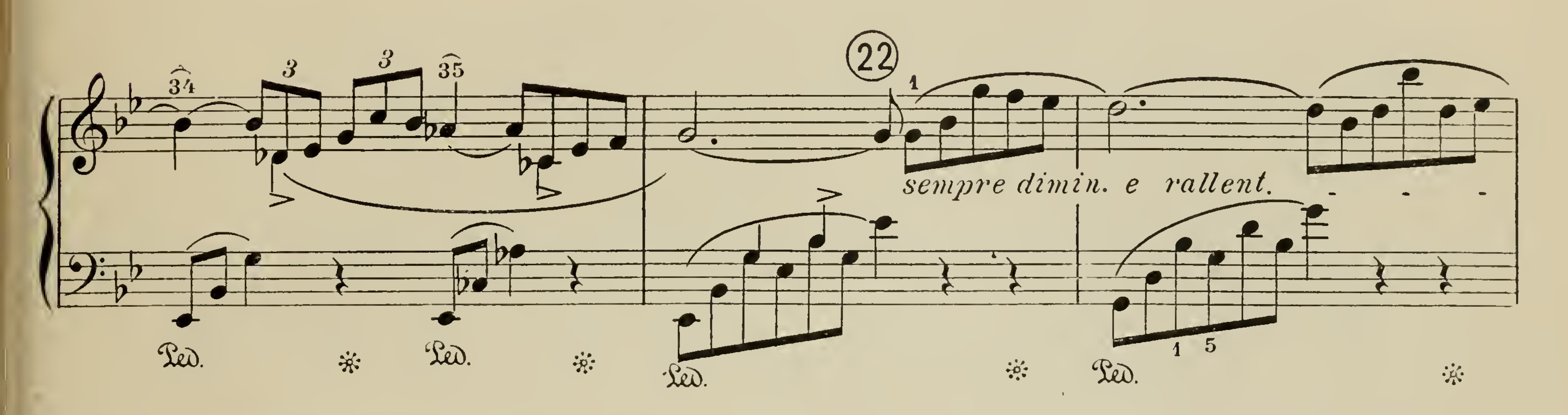
19. Cédez un peu, mais sans maniérer.

20. A partir d'ici, plus mesuré; beaucoup d'abandon et de simplicité, et sans accentuer le triolet; les 5 croches à peu près égales. A la dernière mesure de cette page mettez en relief le *ré* ♭, le *do* ♭ et le *si* ♭ de la page suivante.
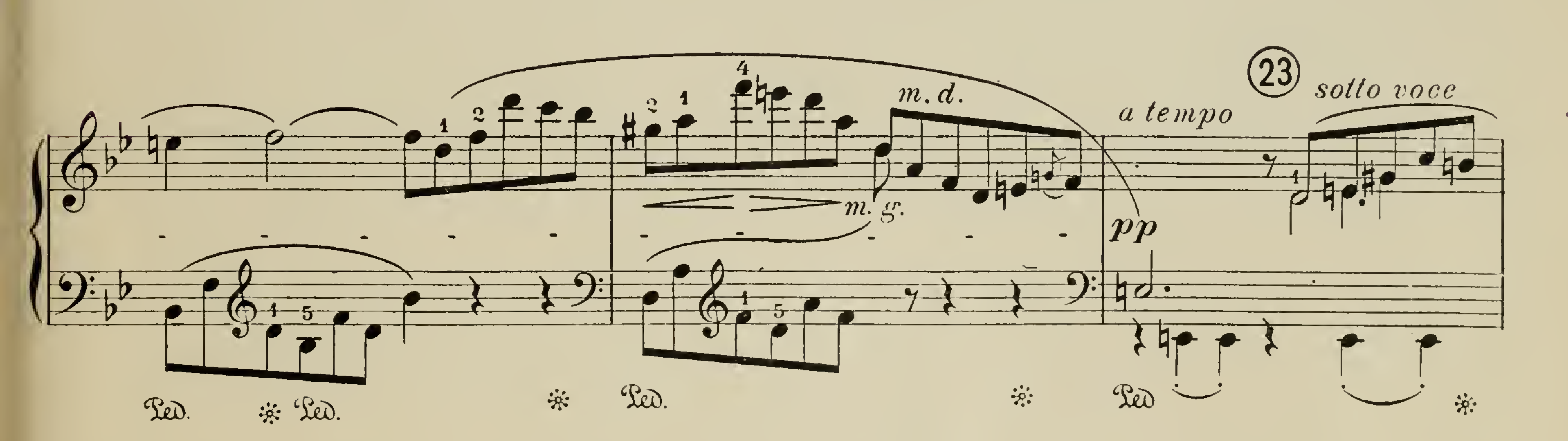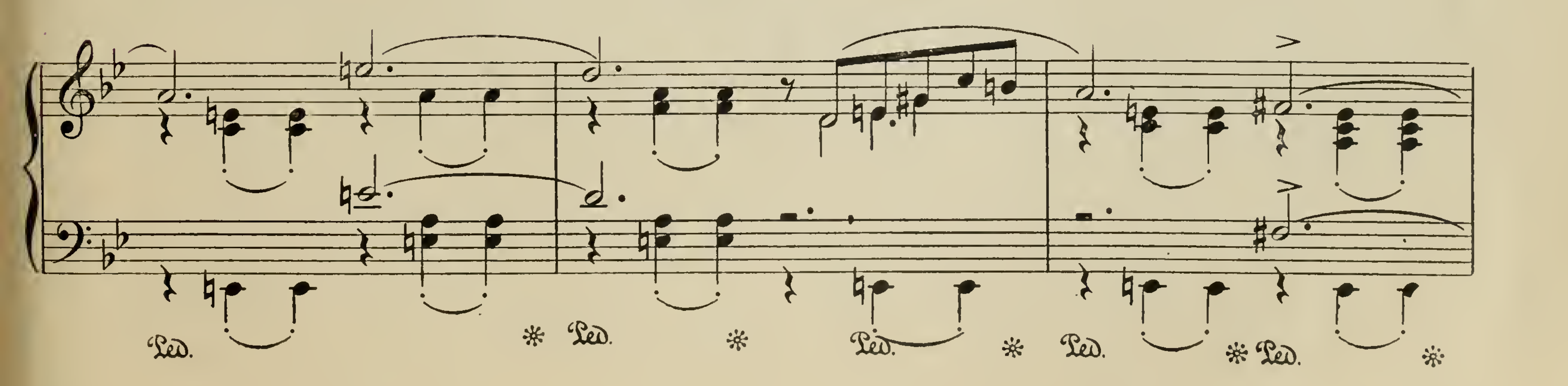




21. Plus coloré et plus décidé.

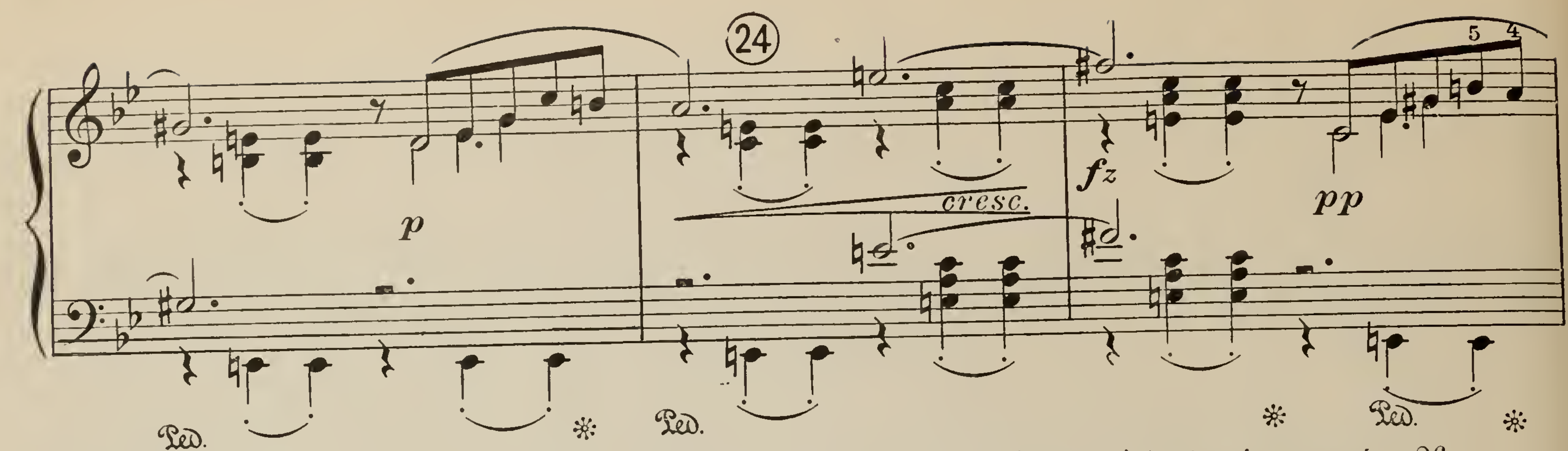


22. Les trois mesures et demie qui précèdent le retour au thème initial, très ralenties et très en diminuant. Préparez bien le mystérieux du thème en *la mineur*, ton inattendu.
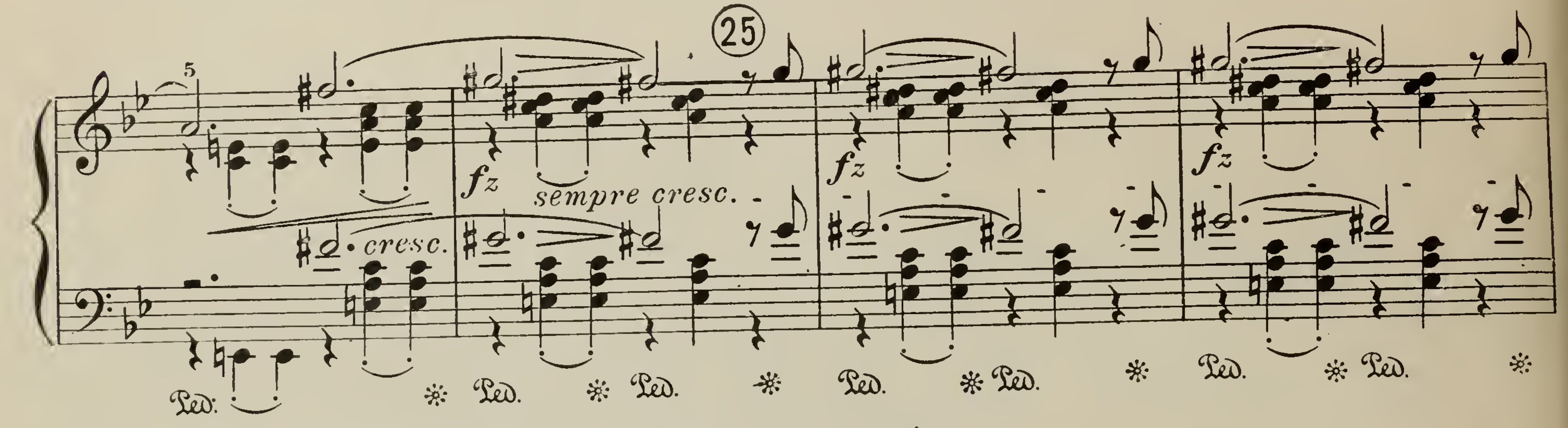


23. *A tempo*, presque sans nuances, très effacé.
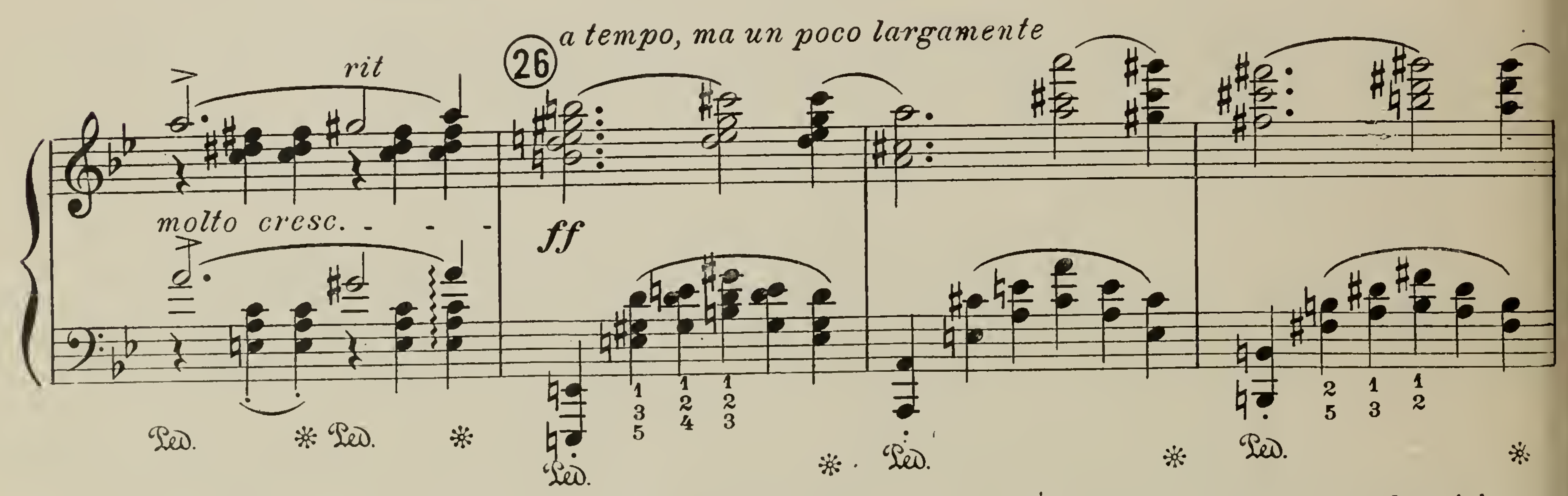




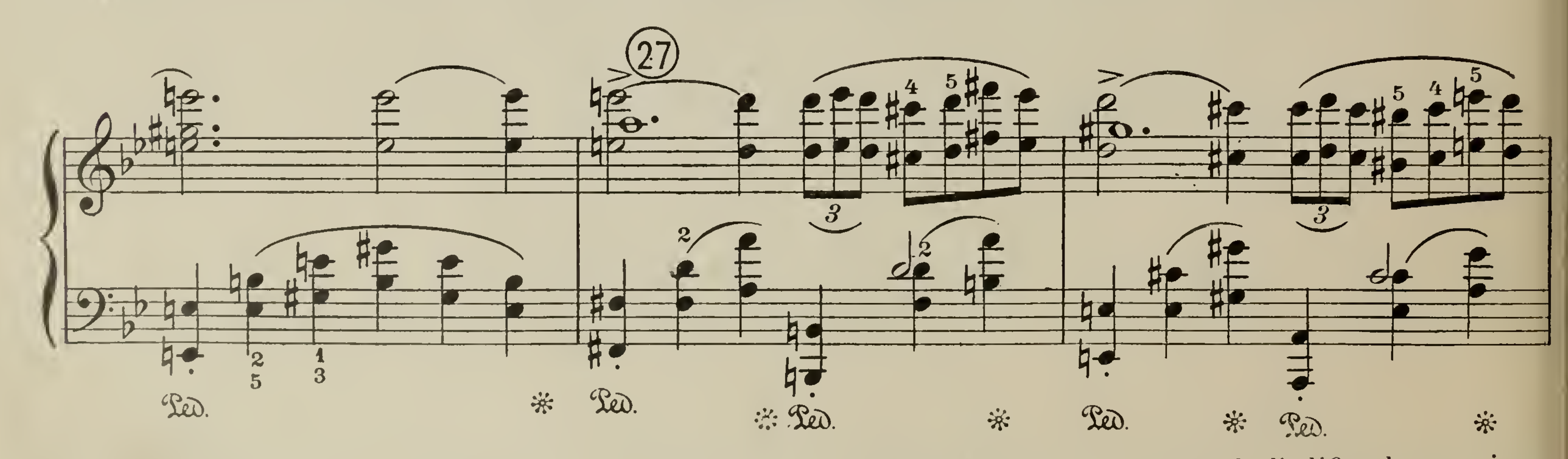
24. Préparez un énorme *crescendo*; ménagez-le, son point culminant n'étant qu'au numéro 26.



25. Insistez avec violence sur les *sol* ♯ répétés, aux deux mains.
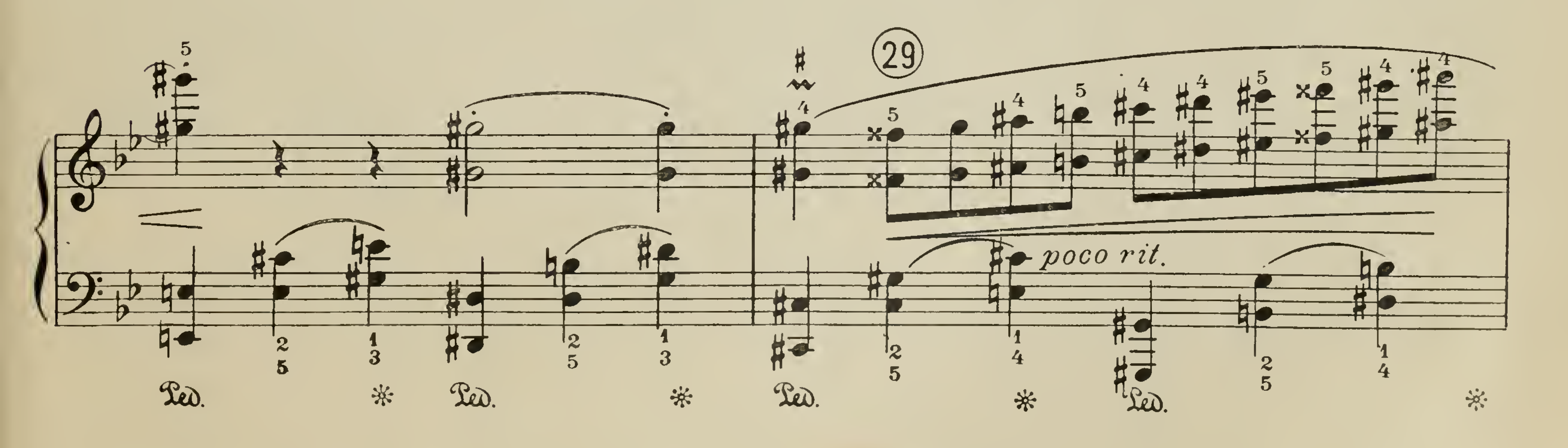


26. Élargissez, agrandissez, et que le thème entendu d'abord en *mi* ♭ comme un murmure éclate ici avec un fracas de cuivre et comme chanté à pleine voix dans une explosion d'enthousiasme et de passion.
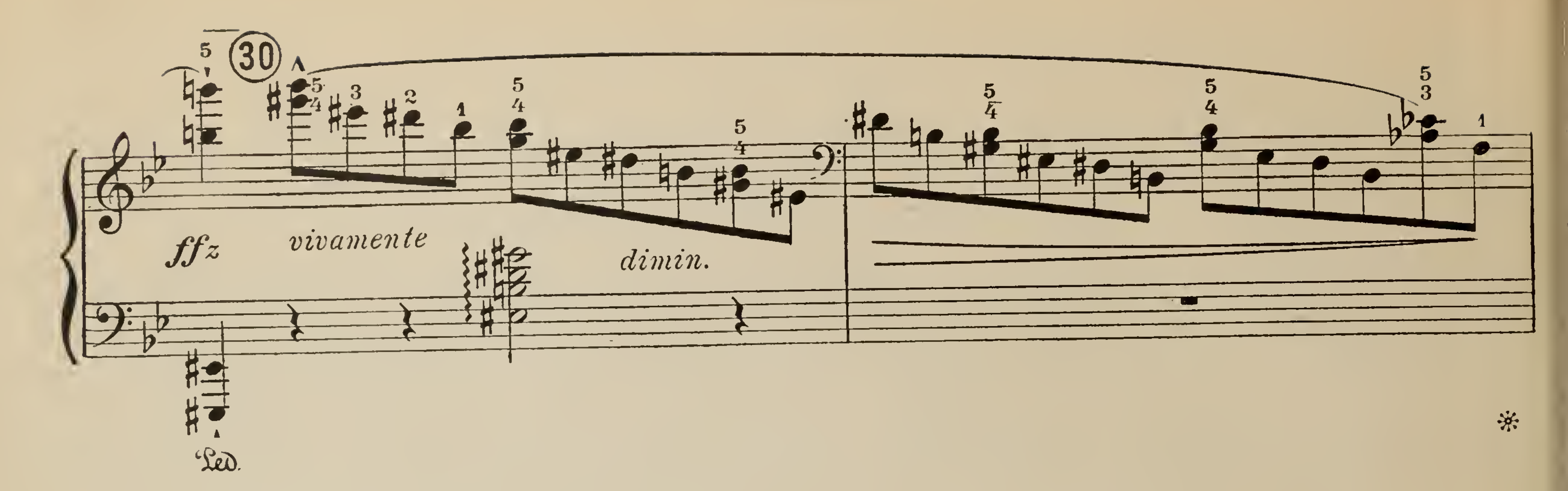


27. Élargissez encore, jouez très fort les octaves de la main gauche qui sont la base de l'édifice harmonique, et, à la main droite, accentuez plus encore le rythme du triolet d'octaves. La phrase gagnera en conviction et en autorité.

28. Les octaves hardiment lancées, avec chaleur et avec force.



29. Les octaves un peu assagies et retenues, mais toujours puissantes.
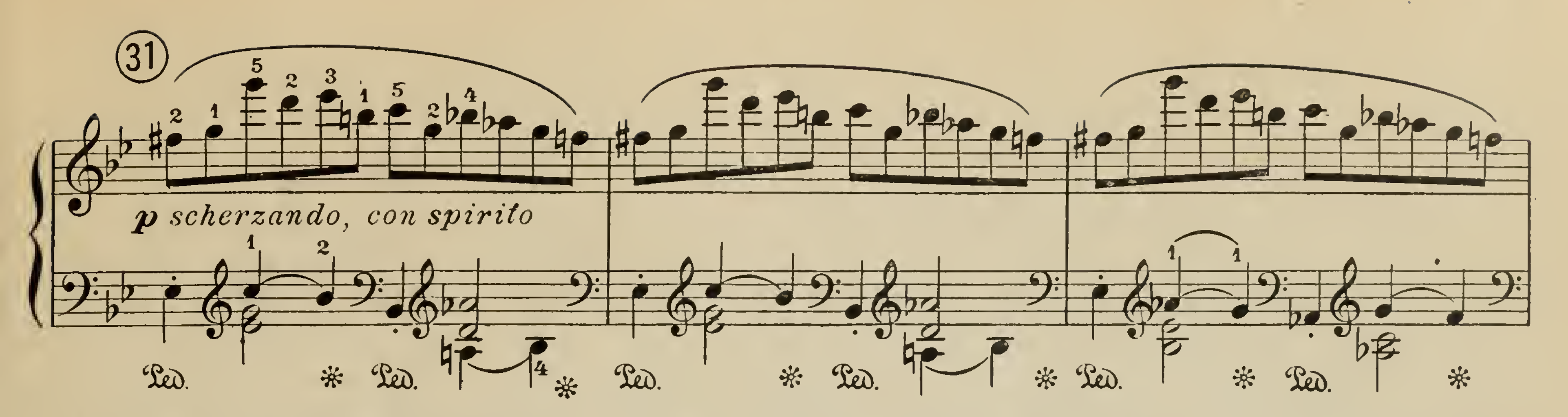


30. Une respiration avant d'attaquer le trait. Puis, comme contraste avec la page précédente, de la vélocité, de la légéreté, de la dentelle. Préparez bien l'entrée en *mi* ♭ qui précède le numéro 31 par les deux mesures de tierce, dégringolant chromatiquement sans le moindre retard. Entrez tout droit dans cette nouvelle période ; le plus petit retenu serait fade et détruirait l'effet délicieux qu'on obtient avec le *diminuendo* et la pédale douce introduite à ce moment.

p più animato cresc.
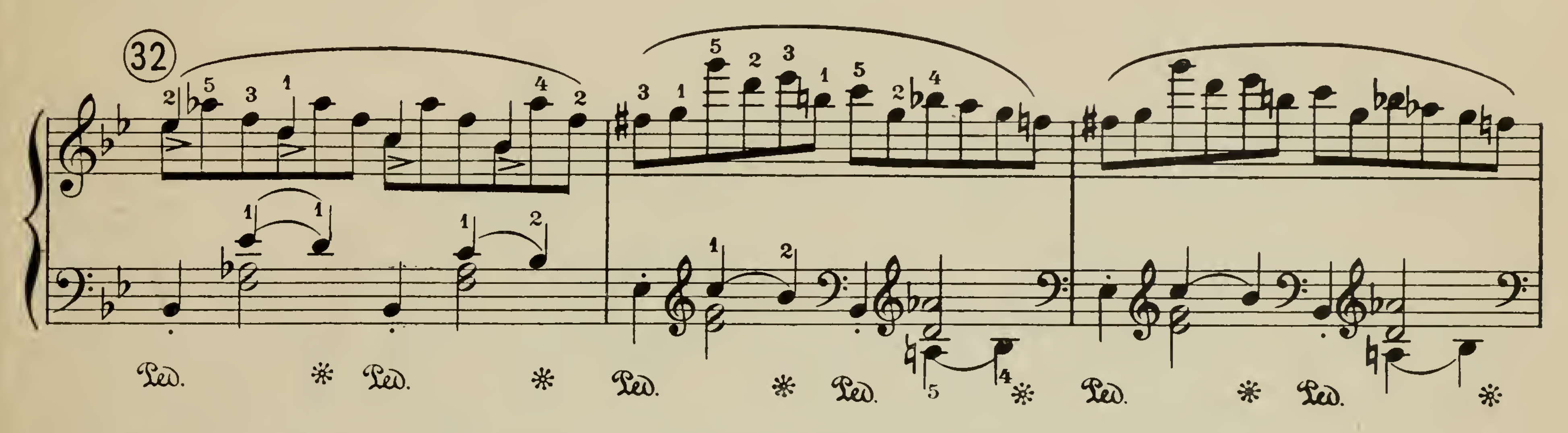
mf

più vivo
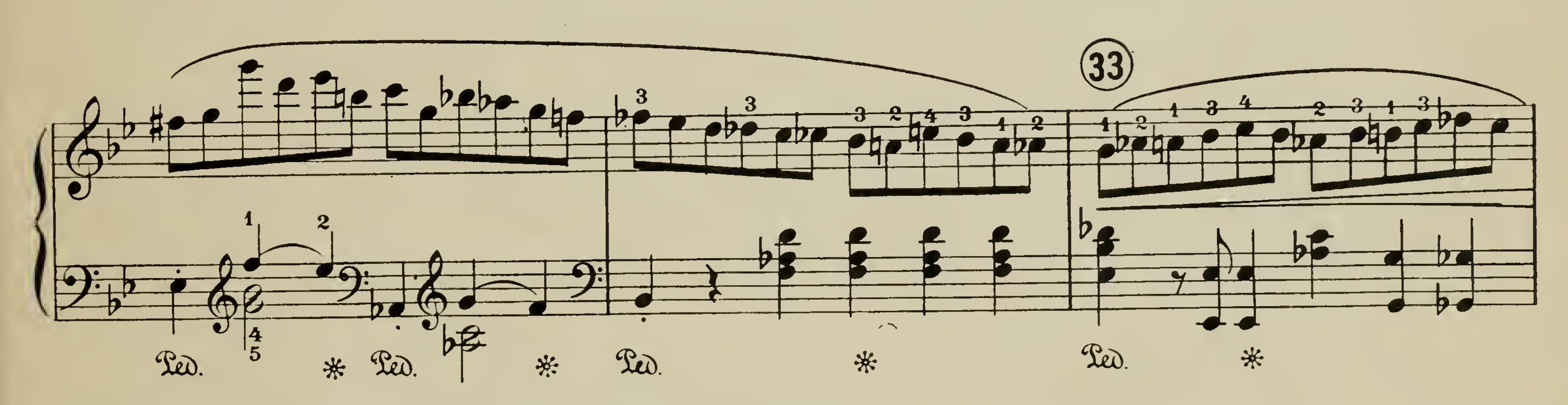
senza rit.
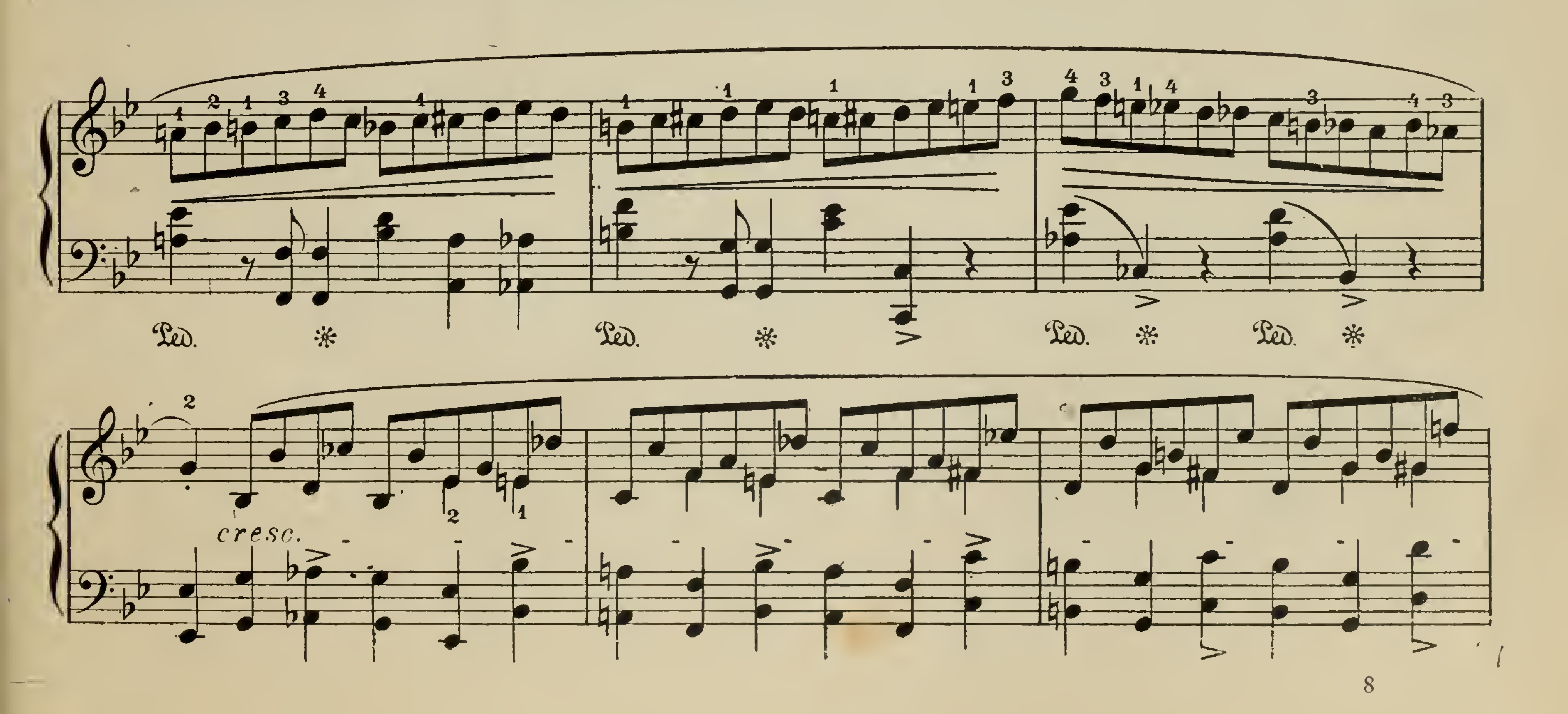


31. Toute cette page, très pianistique, doit être jouée avec élégance, grâce, esprit et vitesse. Se contenir cependant afin de ne pas arriver au désordre et au bousillage.
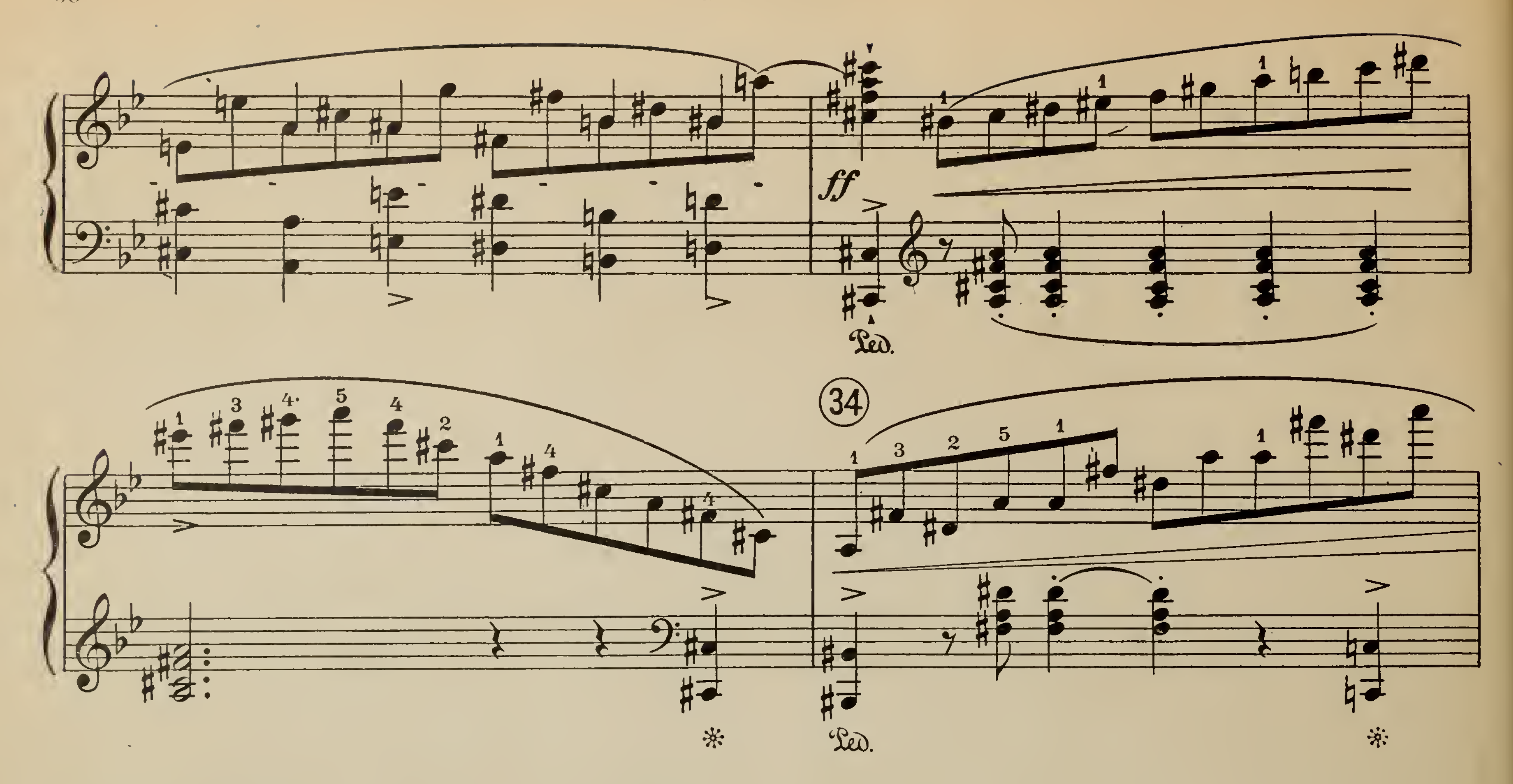


32. Marquez un peu les quatre noires, mais légèrement et sans allonger la mesure.
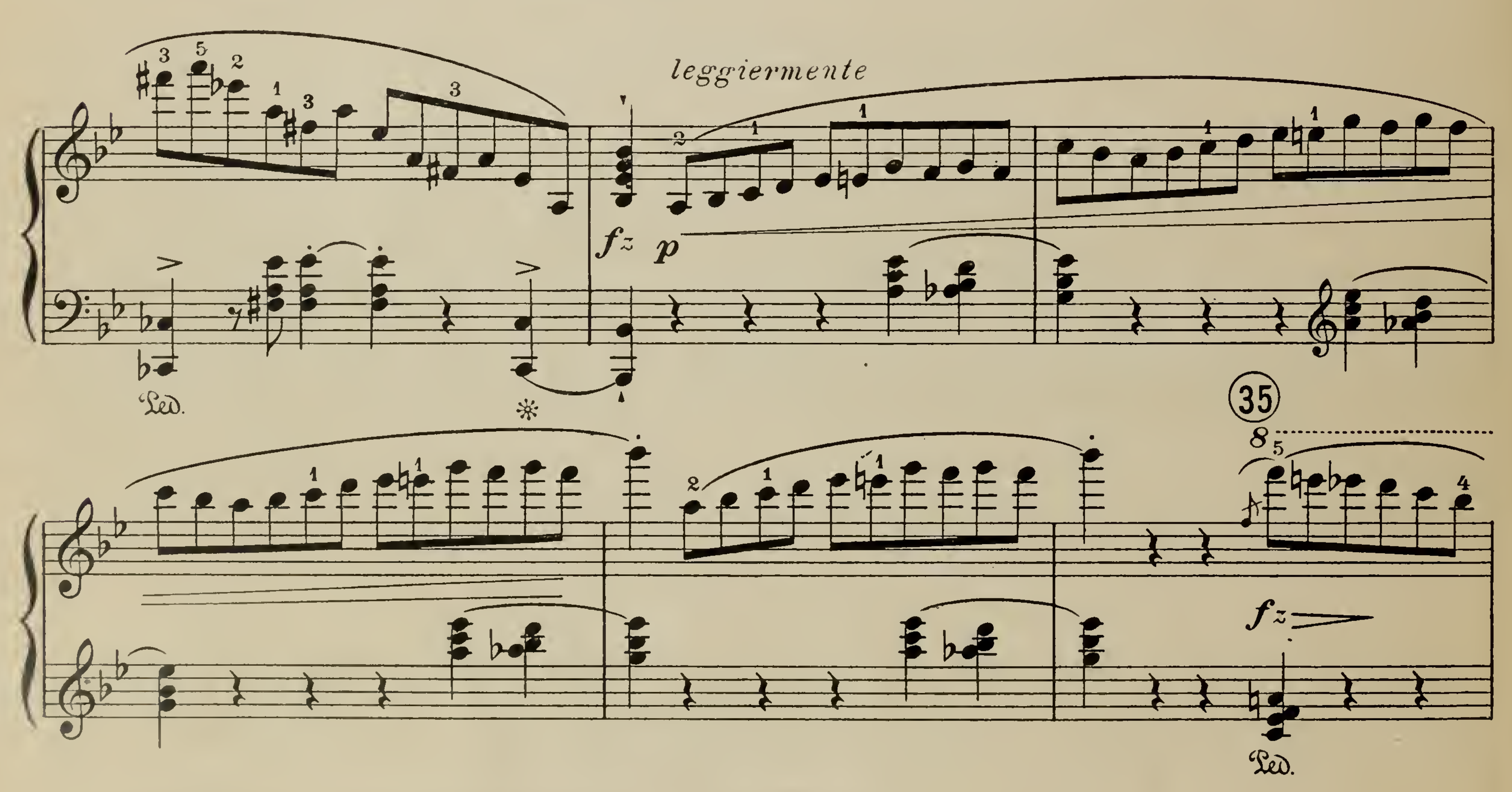


33. Le rythme de la main gauche très précis et sans lourdeur.
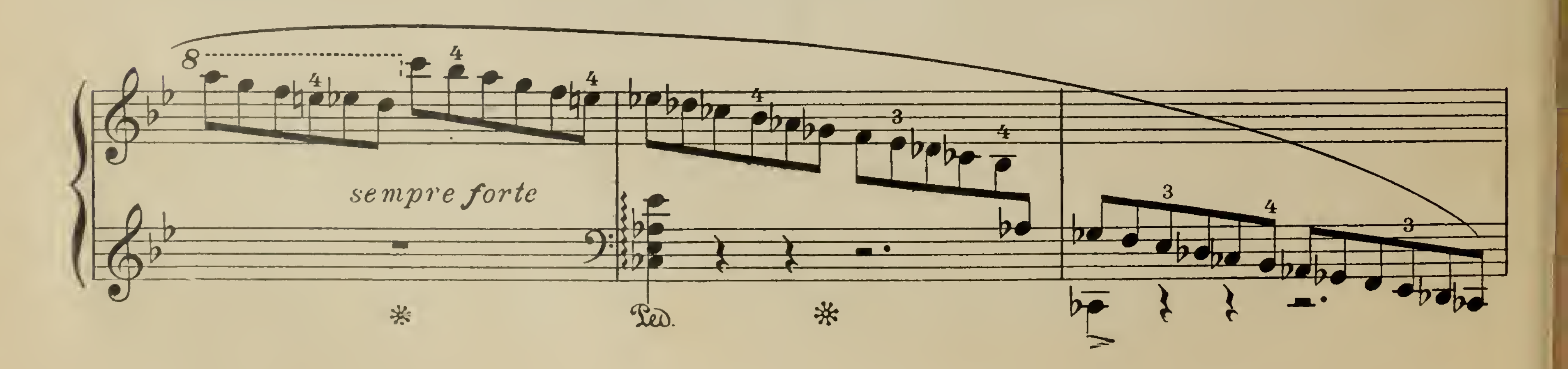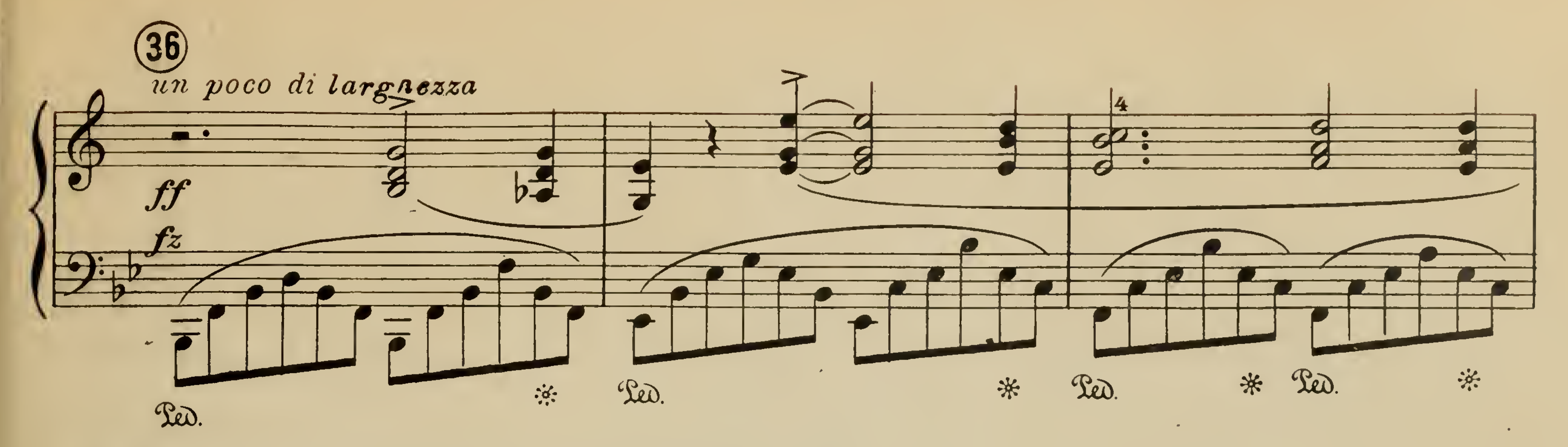




34. Basse difficile; la croche doit être brève. Serrez-la contre la noire.

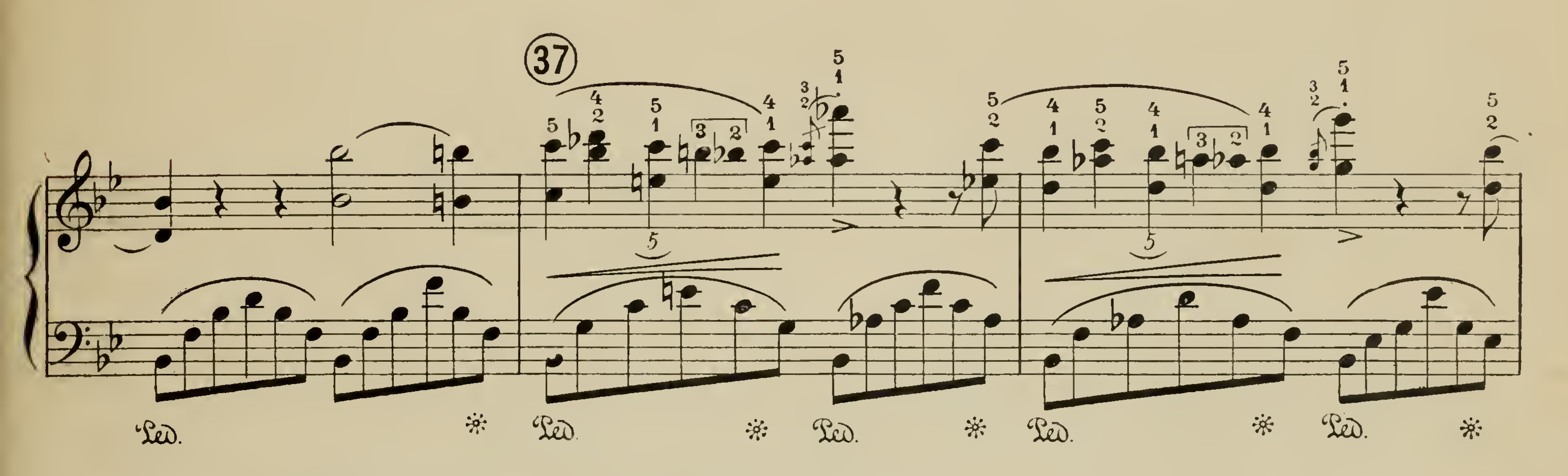


35. Tenez bien la gamme mesurée, et chaque note très appuyée.
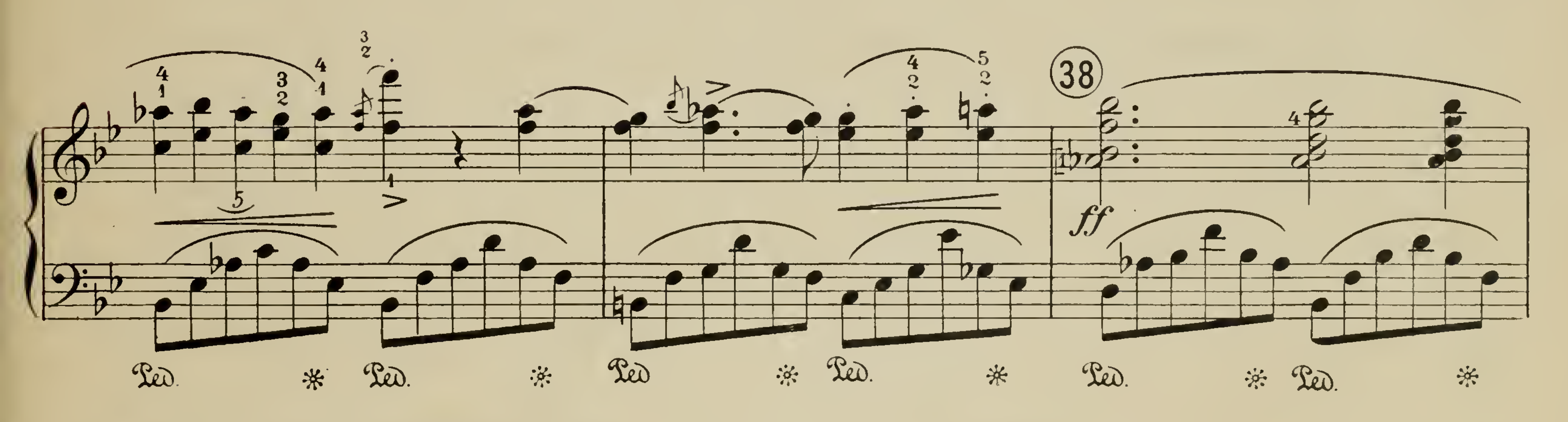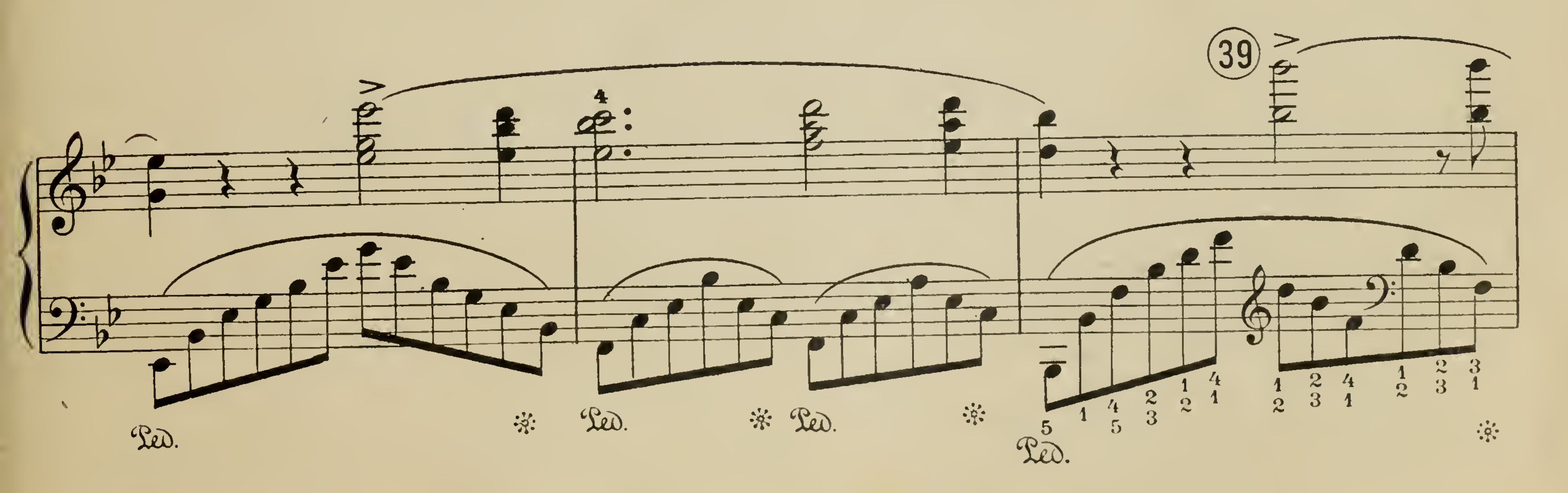




36. Plus à l'aise, de l'ampleur au chant, largement chanté.
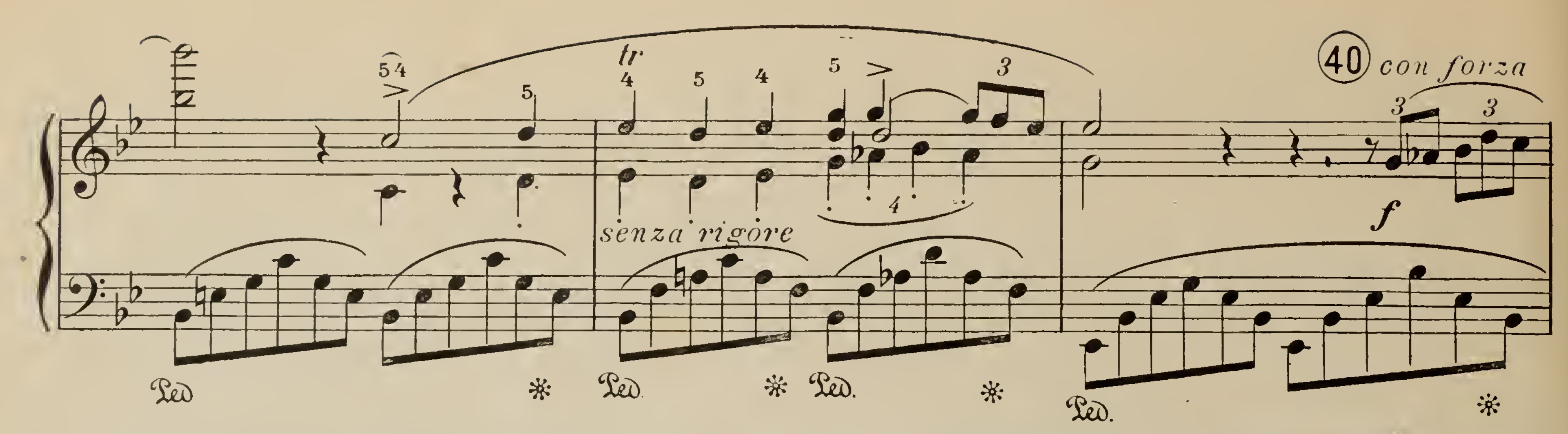


37. Soignez la clarté de ces deux mesures à la main droite.



38. Toujours avec enthousiasme et fierté; ne raccourcissez jamais la 6[me] noire.

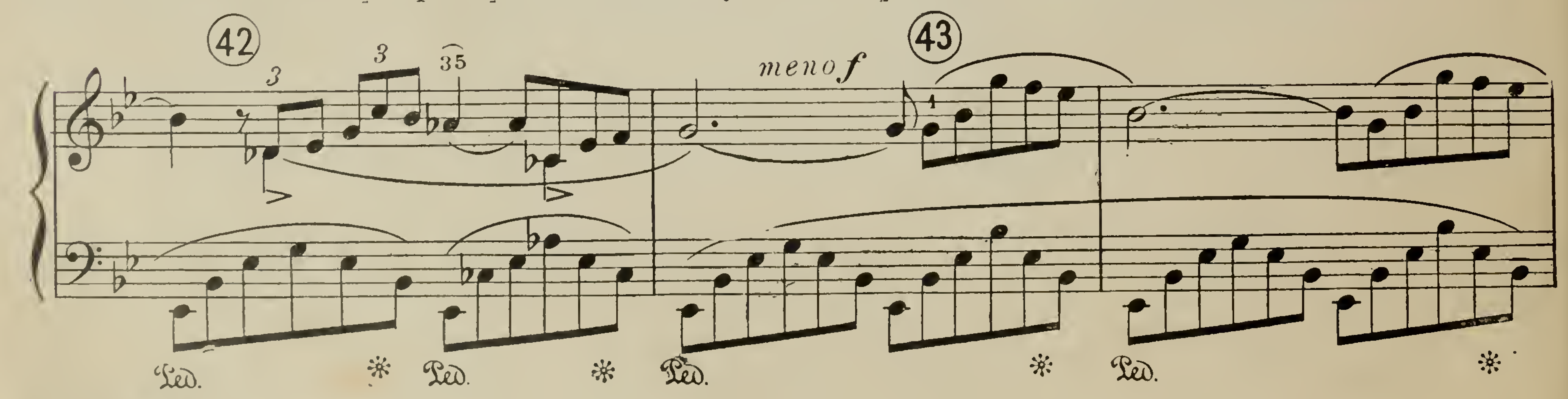


39. Accentuez ces trois *si* et ne faites pas le second (la croche) trop écourté.
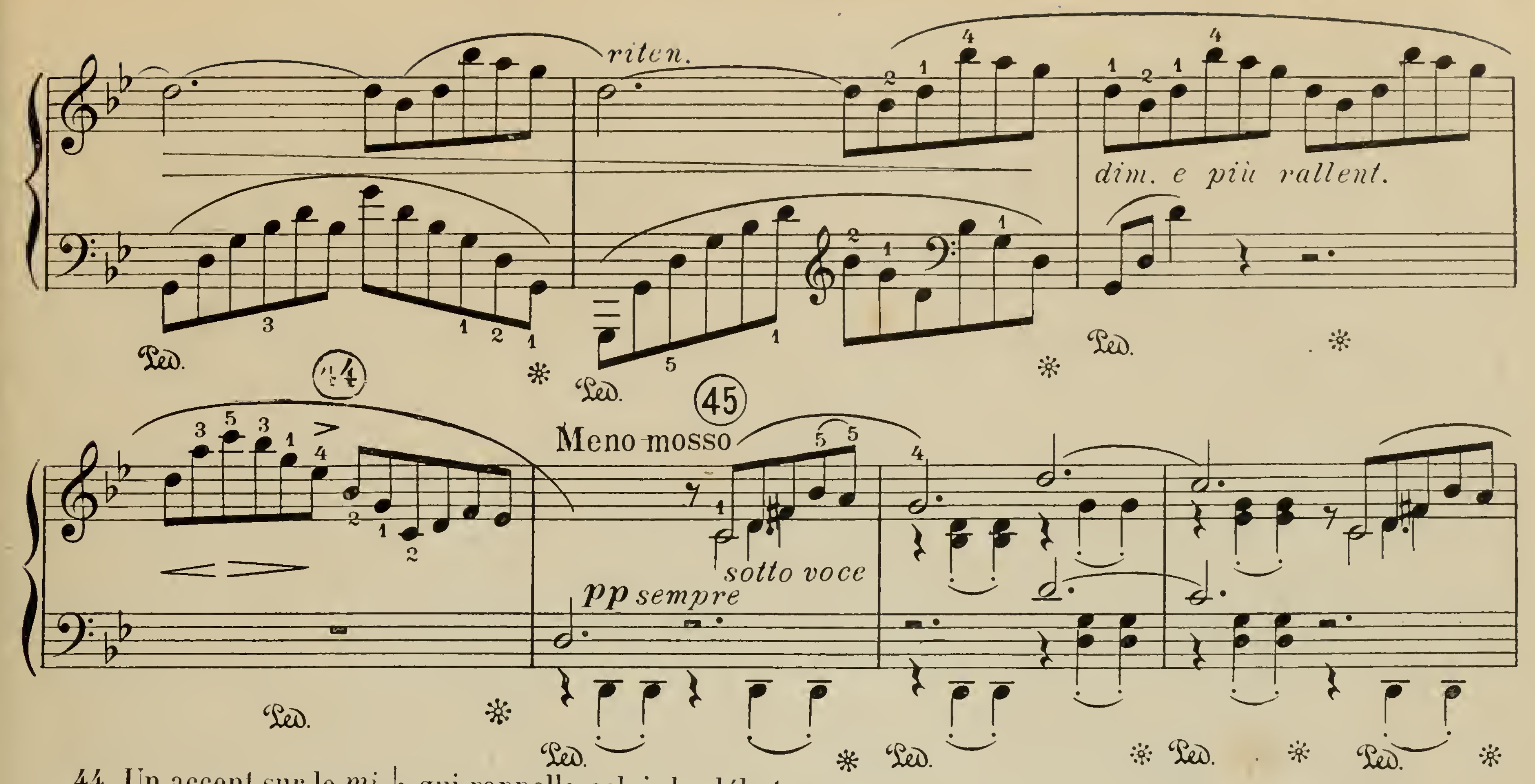


40. Voici la même période qu'au numéro 20, mais, cette fois, en pleine sonorité. Ne cherchez pas de nuances de *mezzo-forte*, ce qui en amoindrirait la fierté et la noblesse.

41. Contrairement à ce qu'on entend souvent, je demande les trois *si* dans la force et le brillant.
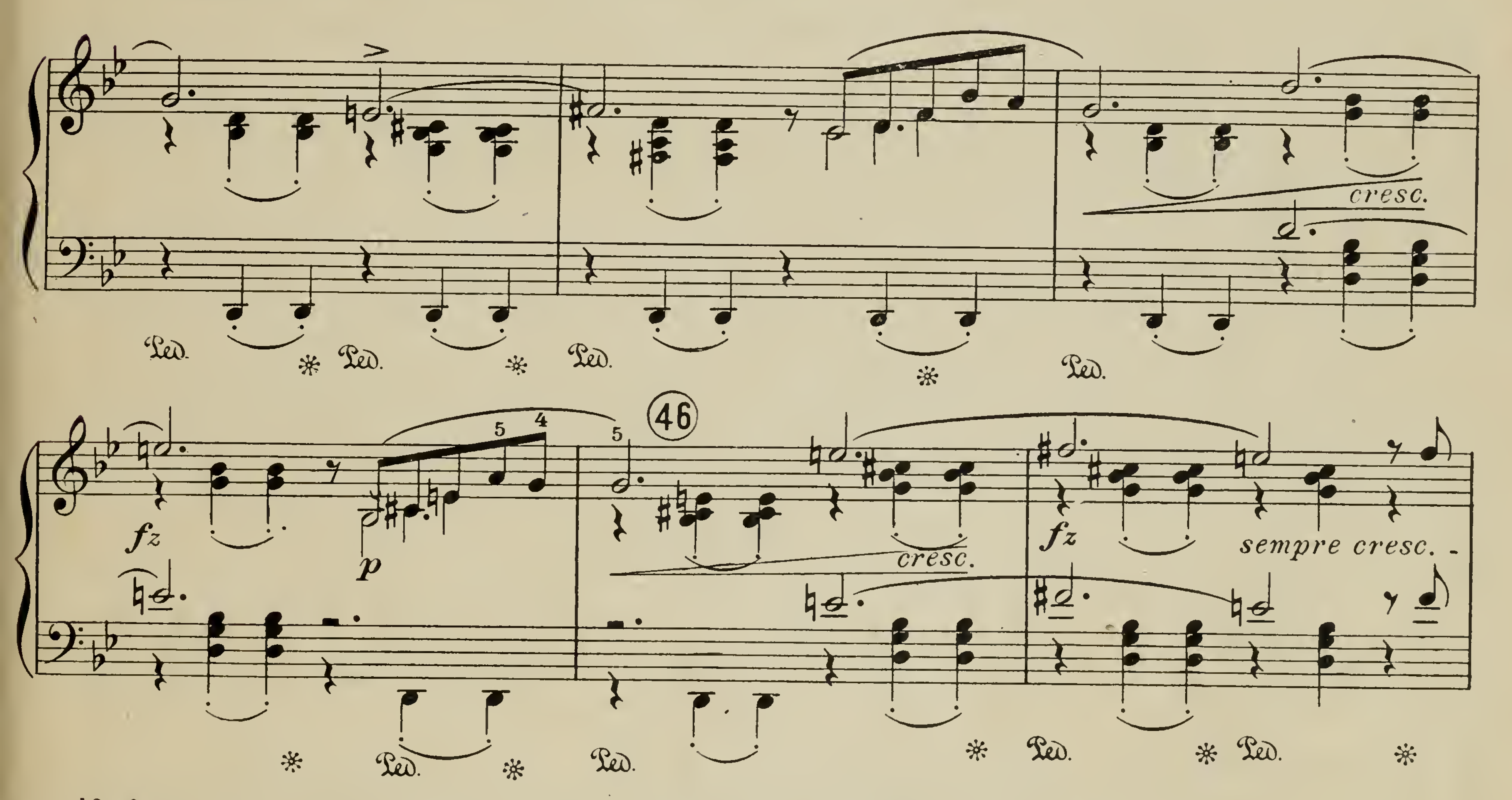


42. Malgré le *forte*, mettez en dehors le *ré* ♭ et le *do* ♭.
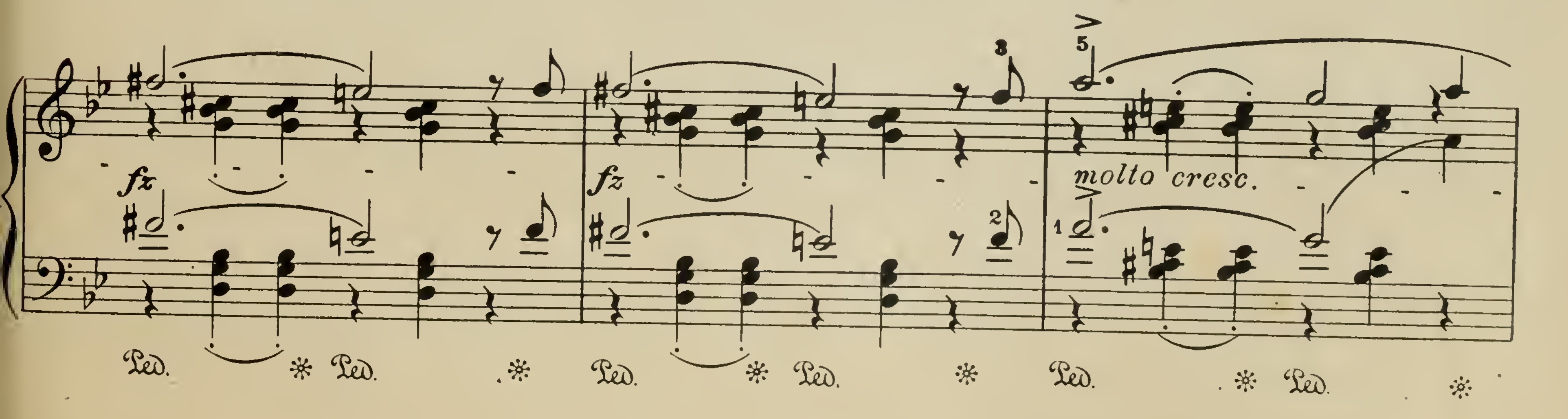
43. A partir d'ici, revenez petit à petit au piano pendant les six mesures qui précèdent la reprise du thème. Que votre basse, souple, aide la main droite à combiner un ralenti avec le diminué.
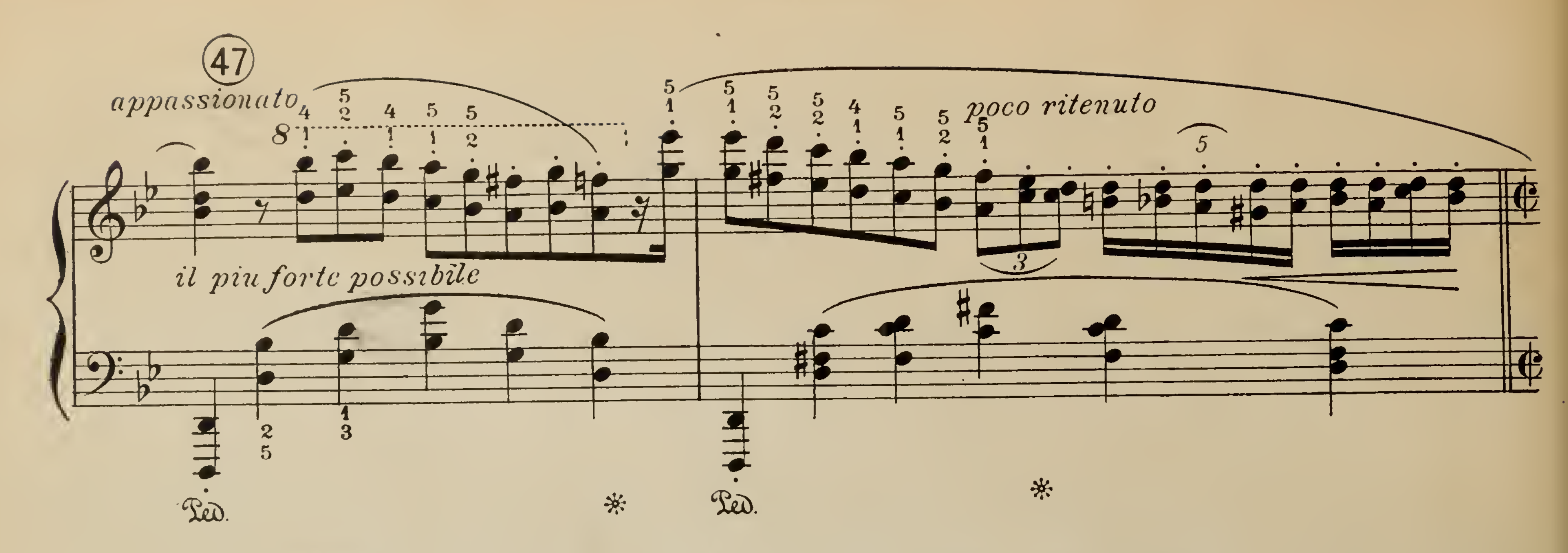


44. Un accent sur le *mi* ♭ qui rappelle celui du début.
45. Très mystérieux et très effacé, sans nuances pendant sept mesures.
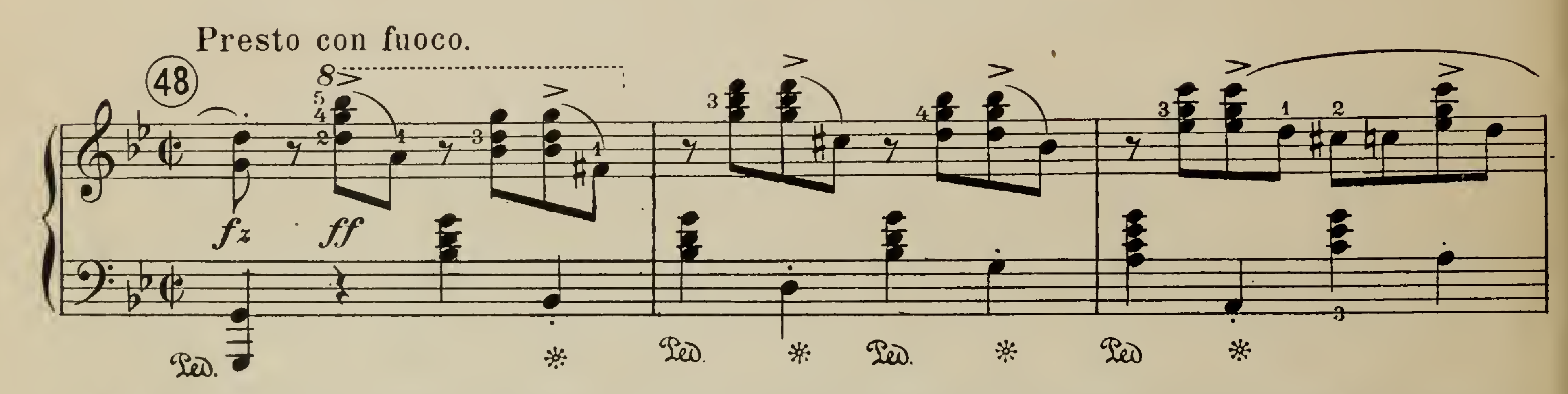


46. Commencez ici un *crescendo* puissant, en maintenant toutefois la mesure.
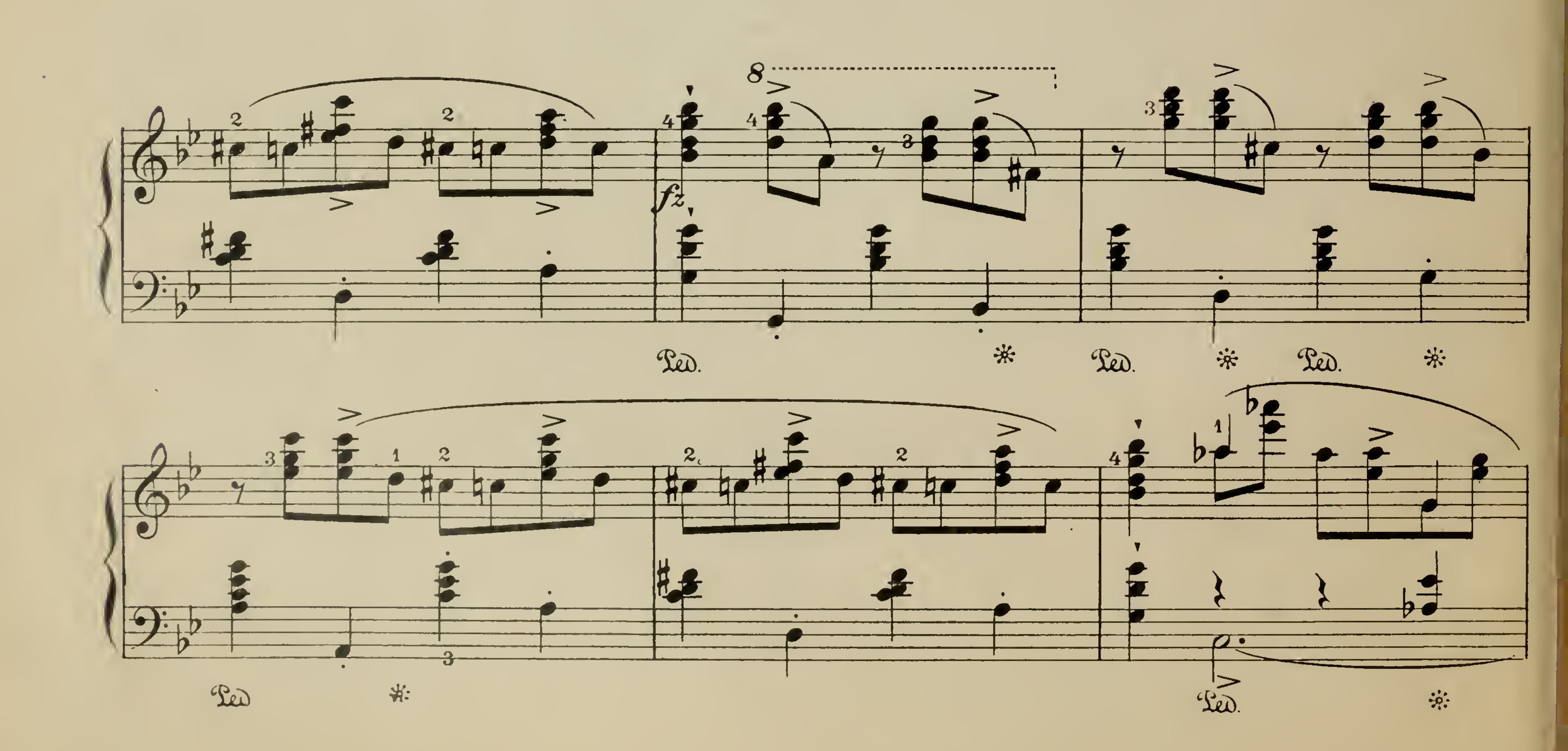


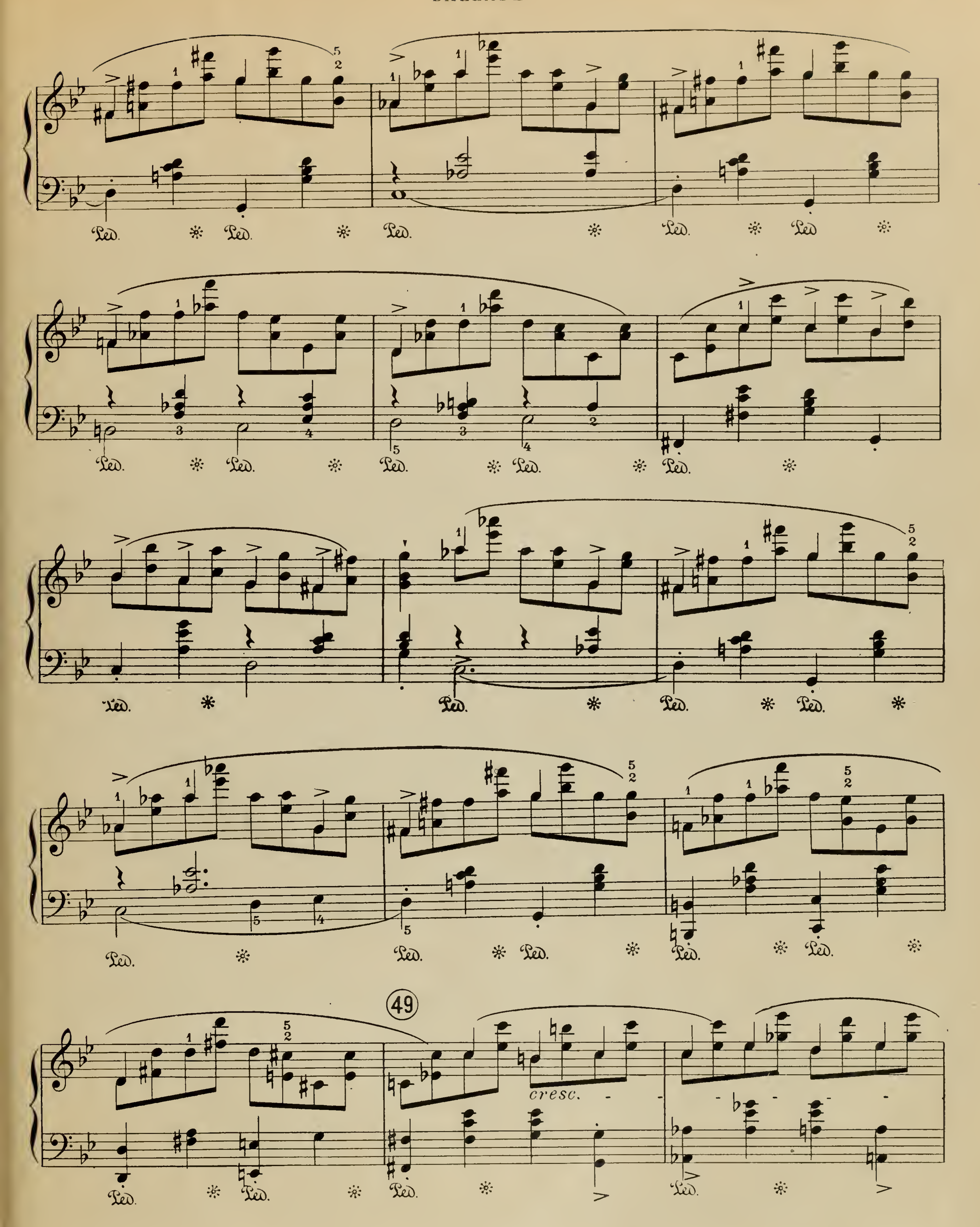


47. Ces deux mesures, *molto appassionato*, très fort, sans rythme, avec véhémence et sans chercher à accélérer les doubles croches qui terminent la seconde mesure. Au contraire, que toutes les notes doubles soient aussi claires qu'accentuées.



48. Prenez de suite votre mouvement animé que vous maintiendrez jusqu'au *ré* de la basse du numéro 50 Comme technique, ces pages sont difficiles, surtout au point de vue de la clarté. Je recommande d'appuyer à la main droite tous les départs soit, en accord comme le 1er soit plus loin avec le pouce seul.





49. Pour ne pas épuiser vos forces, jouez ici un peu plus adouci. Vous pouvez avoir préparé ce diminué par les deux ou trois mesures qui précèdent. Puis vous repartirez en animant et en augmentant de force jusqu'au numéro 50.

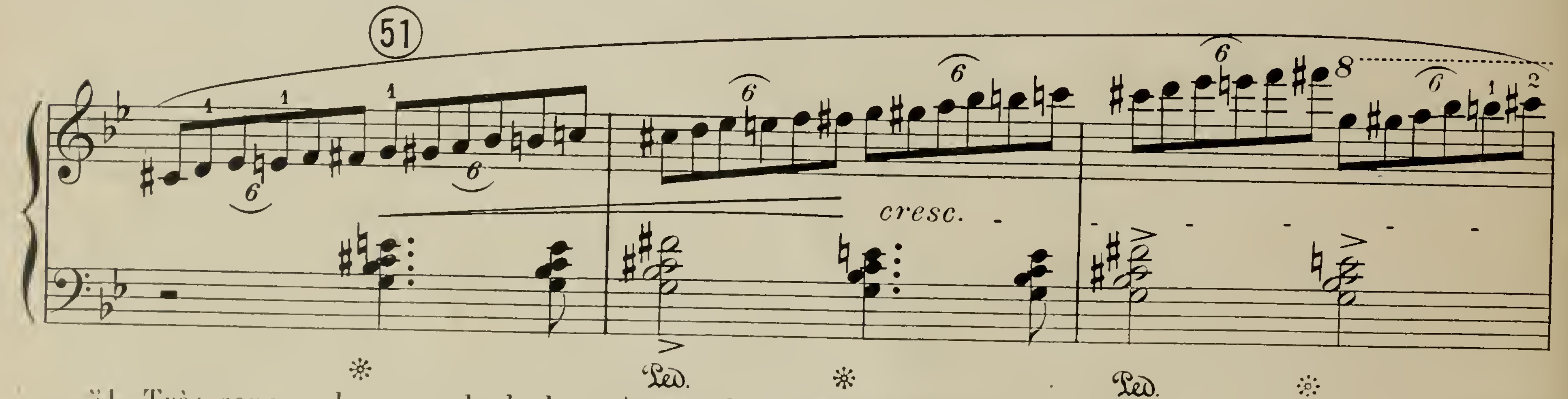
ff

strepitoso
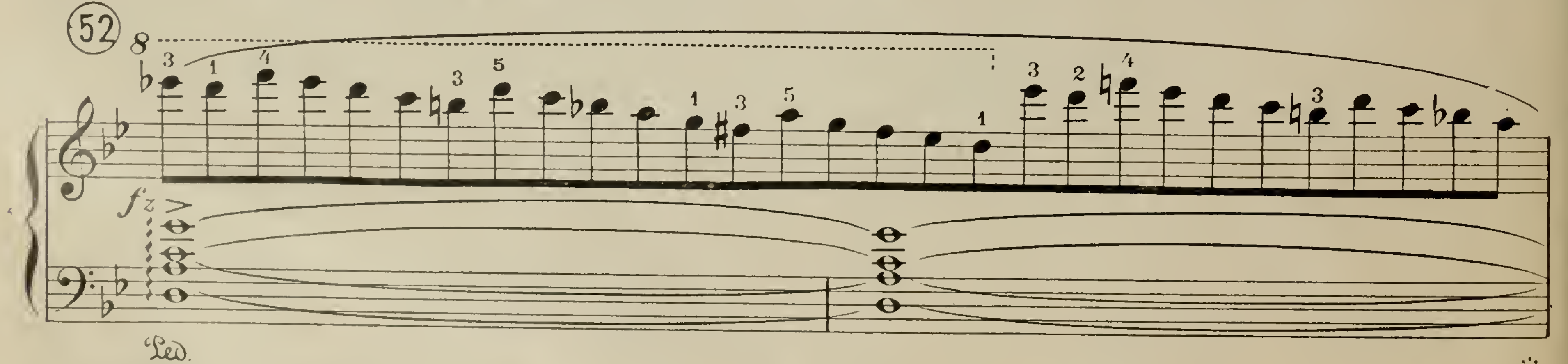
50

mf

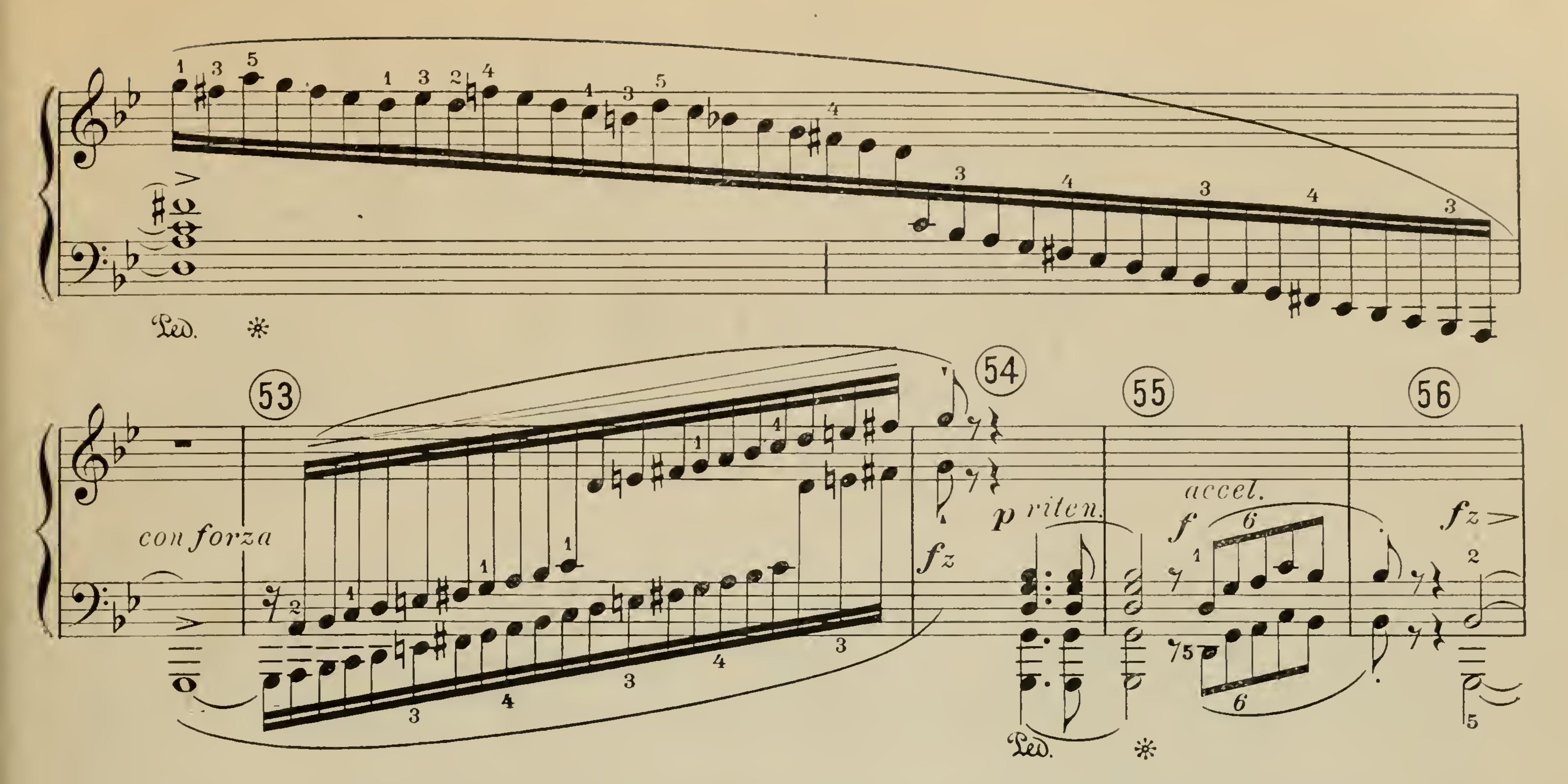
50. Restez longtemps, respirez avant de commencer la gamme; gamme très martelée, quoique vite et dont vous devez accentuer beaucoup le *sol*, point de départ.



51. Très sonores les accords de la main gauche sous la gamme chromatique très mesurée. Faire attention que le dernier *do* ♮ est suivi du *mi* ♭ sans la note *ré*.



52. Très fort, le *sol* de la main gauche qui devient *fa* ♯ (aussi très accentué) deux mesures plus loin. Pendant ces quatre mesures, aucune faiblesse à la main droite et surtout aucun trou, fort jusqu'au *sol* de la main gauche.



53. Restez longtemps sur le *sol* avant le départ des deux mains dont il faut soigner l'ensemble. Finissez la gamme très sec.

54. Encore un long temps; les trois accords très appaisés et très soutenus.

55. Ces six notes très brutales et impétueuses.

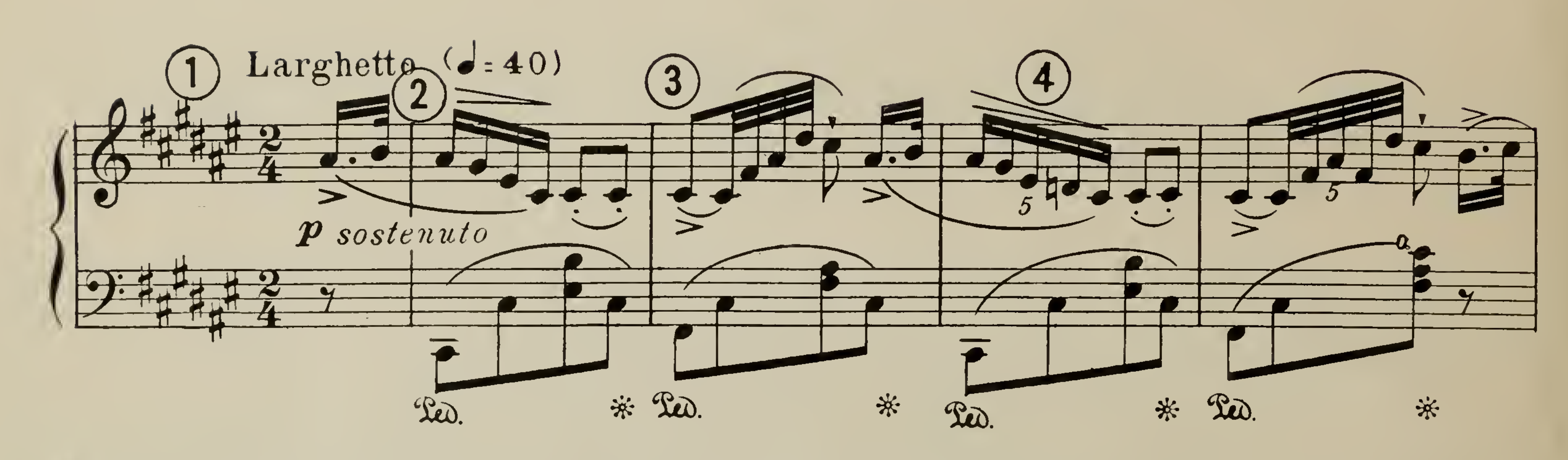
56. Mêmes observations pour ces trois mesures. La dernière gamme en octaves par mouvement contraire, très saccadée en la commençant lentement et en accélérant jusqu'à la fin. Les deux derniers accords très fort.

8
accel.
fz
p riten.
f
Ped.

8
fff poco ritenuto
accelerando
8
Ped.

NOCTURNE

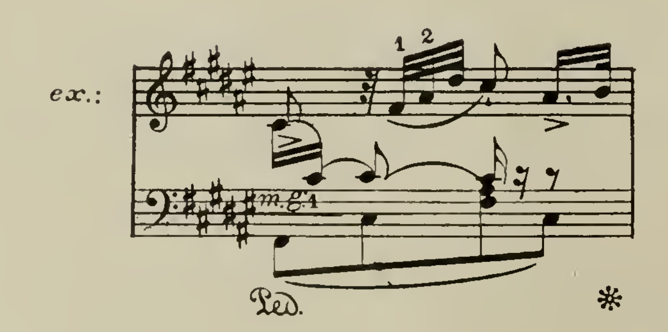
Op. 15 — n° 2



1. Malgré l'indication du métronome, je pense que ce nocturne est généralement joué trop vite. La tradition m'en a été donnée par mon Maître Georges Mathias qui, lui-même, l'avait joué avec Chopin, et il m'a semblé que la métronomisation de la mesure à 4/8 était plus près de la vérité que le 2/4 indiqué. Je le joue à 52 la croche, en respectant le changement de la 2me période. Ce nocturne dans un mouvement différent, perd tout son caractère d'intimité enveloppante. Il ne lui faut pas « une allure » mais bien une atmosphère qui n'en détruise pas le charme presque mystérieux. Toute la première partie est dans un sentiment de paix et de consolation. Elle doit donc être jouée avec un calme absolu. Je répéterai sans cesse de jouer les deux mains très ensemble. Entendre les *do* ♯ et les *fa* ♯ de chaque mesure à la main gauche précéder la note de la droite est vraiment une chose horripilante et antimusicale.
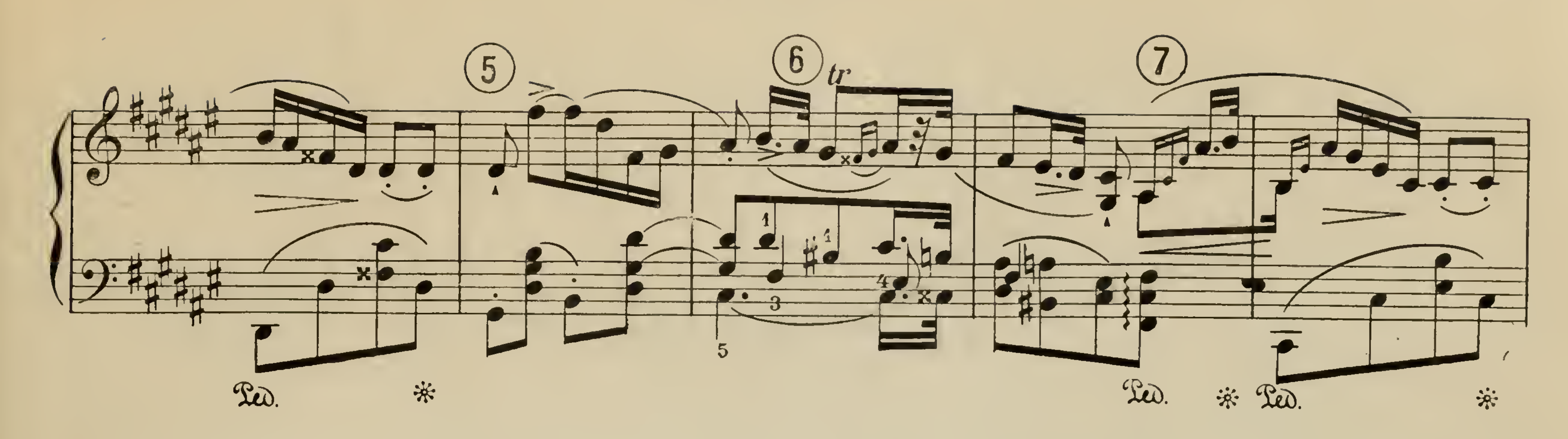
2. N'écourtez jamais ces triples croches, pas plus que la 4me croche de toutes les mesures. Ces deux remarques pour l'ensemble du morceau.

3. Pour donner à ce *do* ♯ sa valeur de sonorité et d'importance, et en même temps, pour laisser toute liberté et toute sveltesse à l'arabesque qui le suit immédiatement, il faut doigter ce passage de la façon suivante :
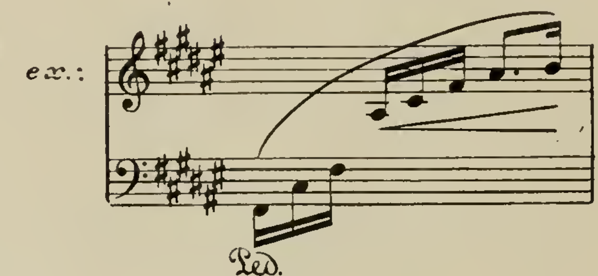


C'est-à-dire la reprise par la main gauche du *do* entre les deux premières croches de la basse, ce qui permet au pouce droit de quitter ce *do* pour reprendre le *fa*. L'arabesque ainsi doigtée gagnera en sécurité, en égalité et en charme. Je recommande un soin particulier au moment de la substitution du pouce droit par le pouce gauche, pour qu'on n'entende pas deux fois la note. Je ne répéterai plus cette observation qui se représente trois fois dans la 1re période et 2 fois après la reprise du thème.

4. Un accent discret sur le *ré* ♮.
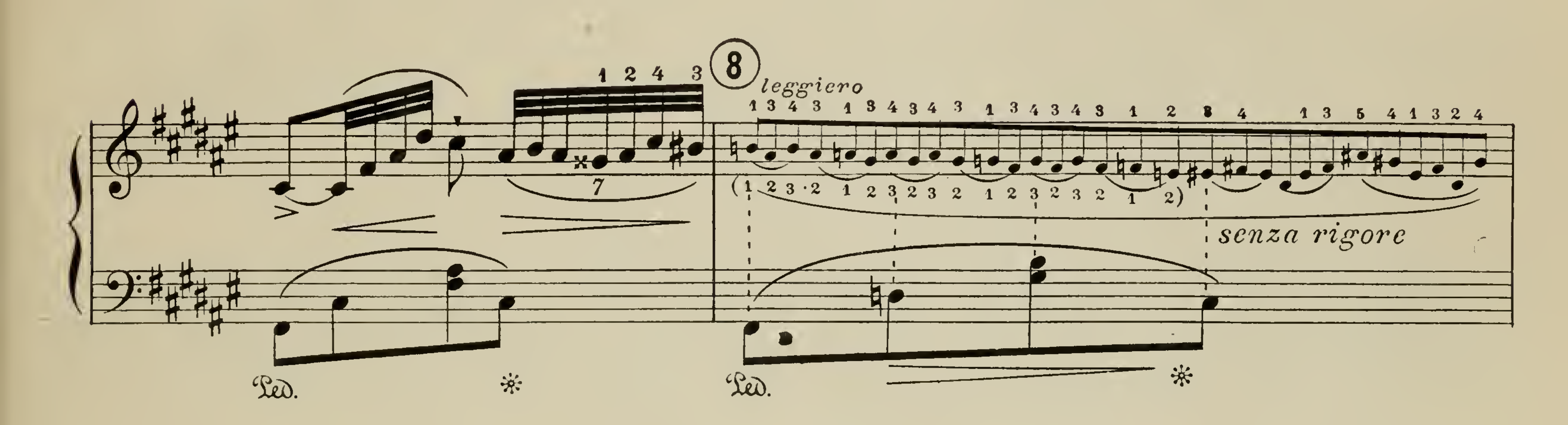


5. Faites désirer le *fa* ♮. Vous pouvez même l'isoler un peu en le jouant (ceci exceptionnellement) après l'accord de la main gauche.
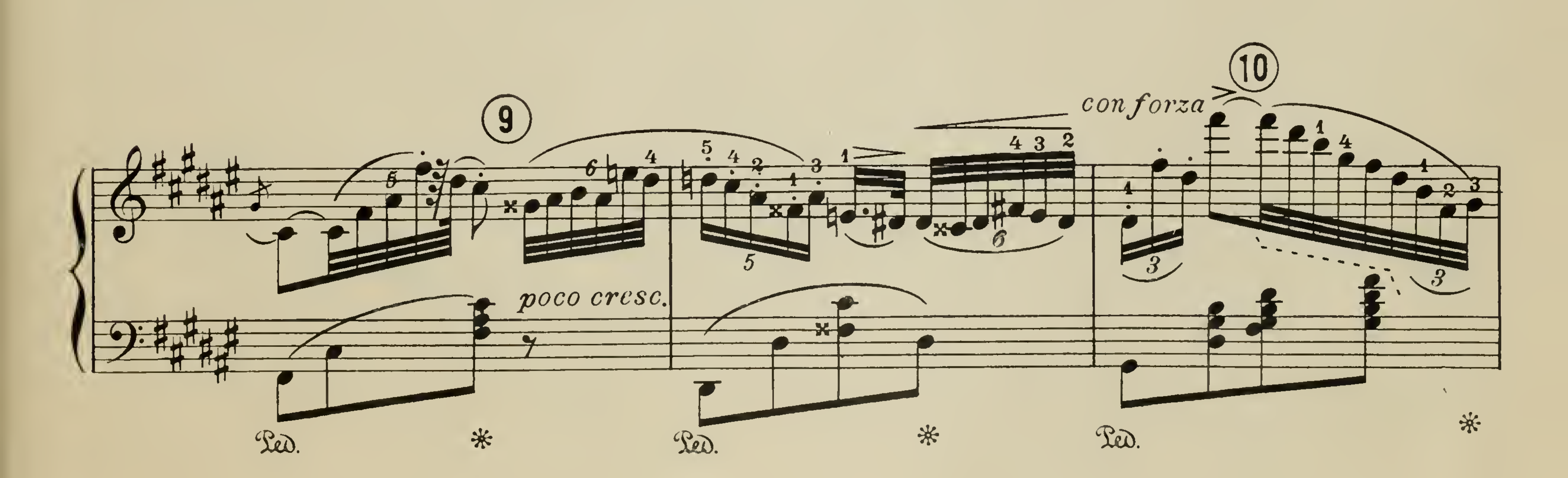
6. Le trille, assez long et en le nuançant de la façon suivante : >



7. Etalez très largement l'accord de la 1re note de la basse au *la* qui recommence le chant.
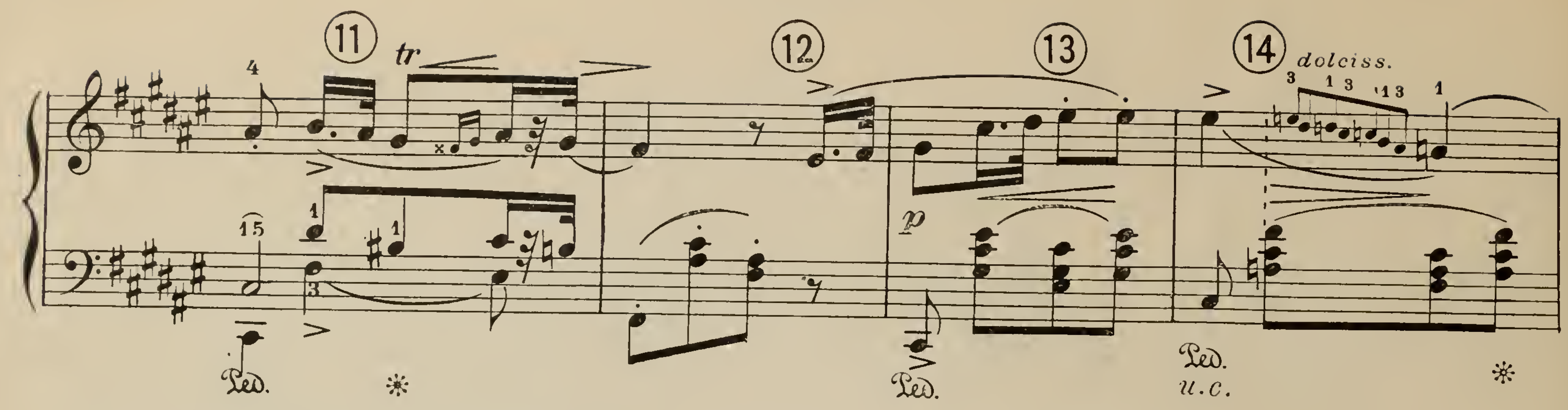


8. Jouez exactement ce trait avec la division indiquée par les lignes. Pour obtenir toute la fluidité nécessaire à son rendu, jouez-le également sans nuances, avec seulement un léger retenu sur les 4 ou 5 dernières notes. Allongez la 4me croche de la basse afin de permettre à la main droite de jouer les douze dernières notes du trait sans les précipiter.
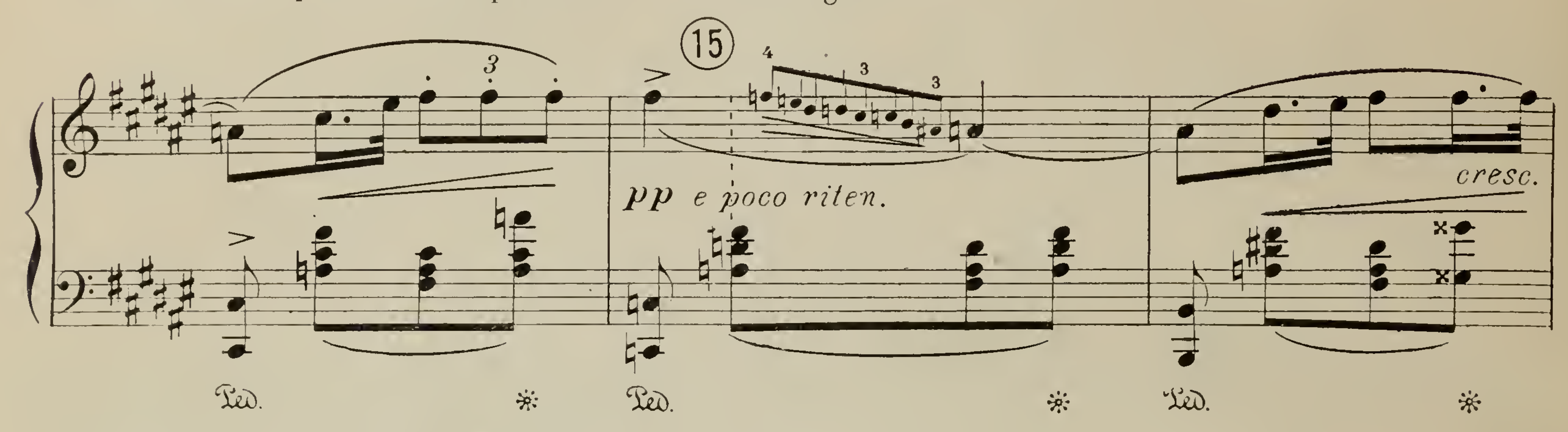


9. Développez la sonorité et la chaleur de ces deux mesures.
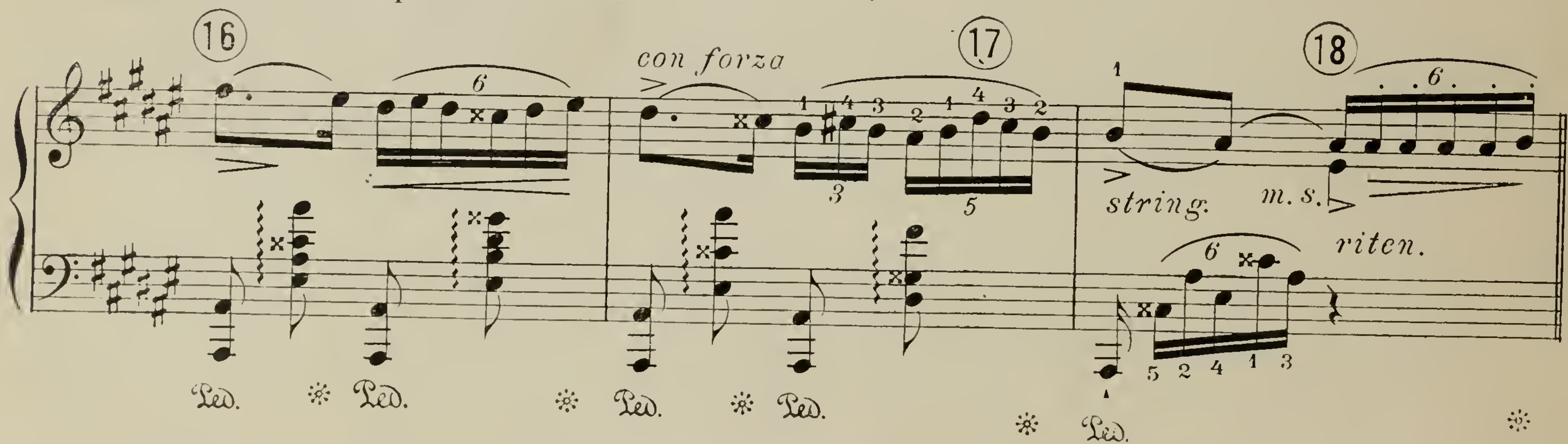
10. La tradition est de jouer les 4 croches de la basse avant le départ du trait de la main droite. Marquez les deux dernières notes *fa* et *sol* en cédant un peu sur chacune d'elles.
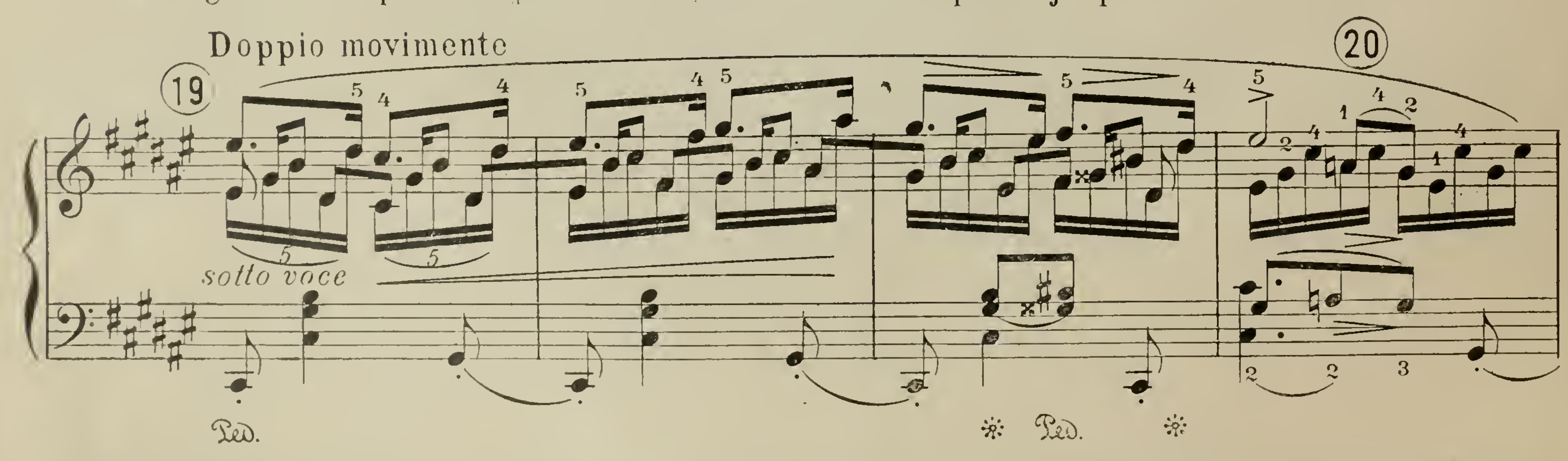


11. Le trille allongé comme la 1re fois.
12. Sonorité plus claire, très expressive toujours.
13. Les deux premiers *mi* très appuyés. Faire attendre un peu le 3me *mi* (la noire de la mesure suivante) et jouez le très doux.
14. Le trait en petites notes après l'accord de la main gauche.



15. Même observation qu'au numéro 14.
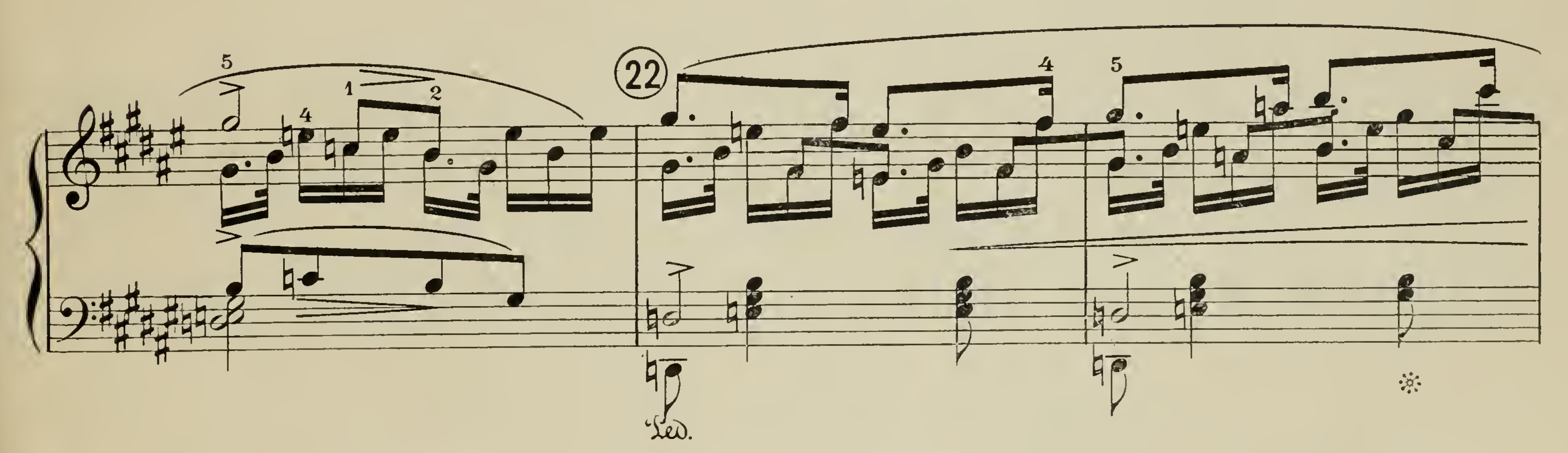


16. *Tempo rubato* passionné.
17. Un léger temps d'arrêt sur le *ré* ♯.
18. Allongez beaucoup les *la* ♯ en les diminuant. Laissez la pédale jusqu'au *si*.
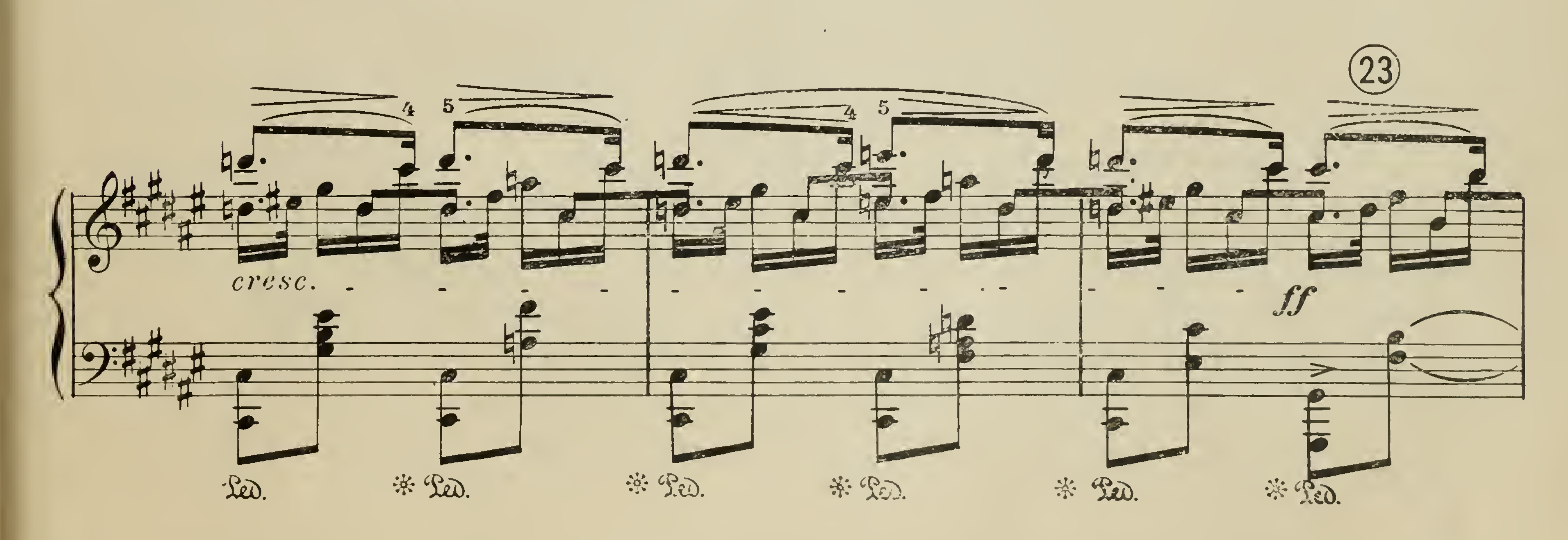


19. Le double plus vite. Commencez en jouant très également les groupes de 5 doubles croches. Malgré la demi-teinte, l'ondulation et l'indéfini de ces huit premières mesures, il est nécessaire de mettre le chant en dehors.
20. Une intention sur le *la* ♮.

21. Ici, le rythme s'accuse et s'accentue. Plus mesuré, plus fort et plus affirmé.

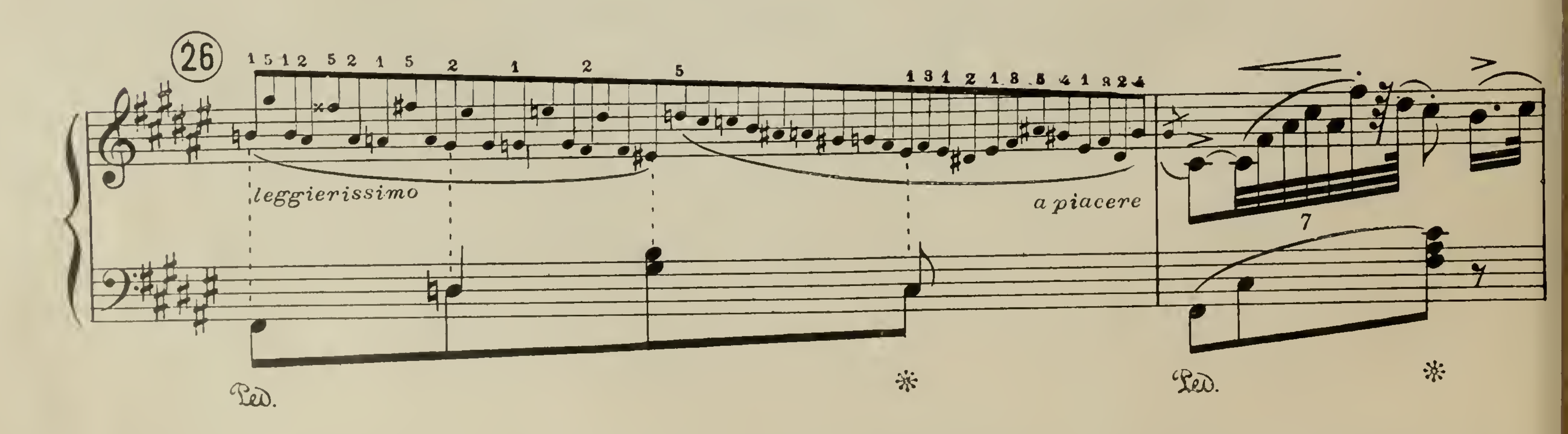


22. Un grand *crescendo* qui ira jusqu'au *fortissimo*, point culminant de toute cette partie très passionnée.

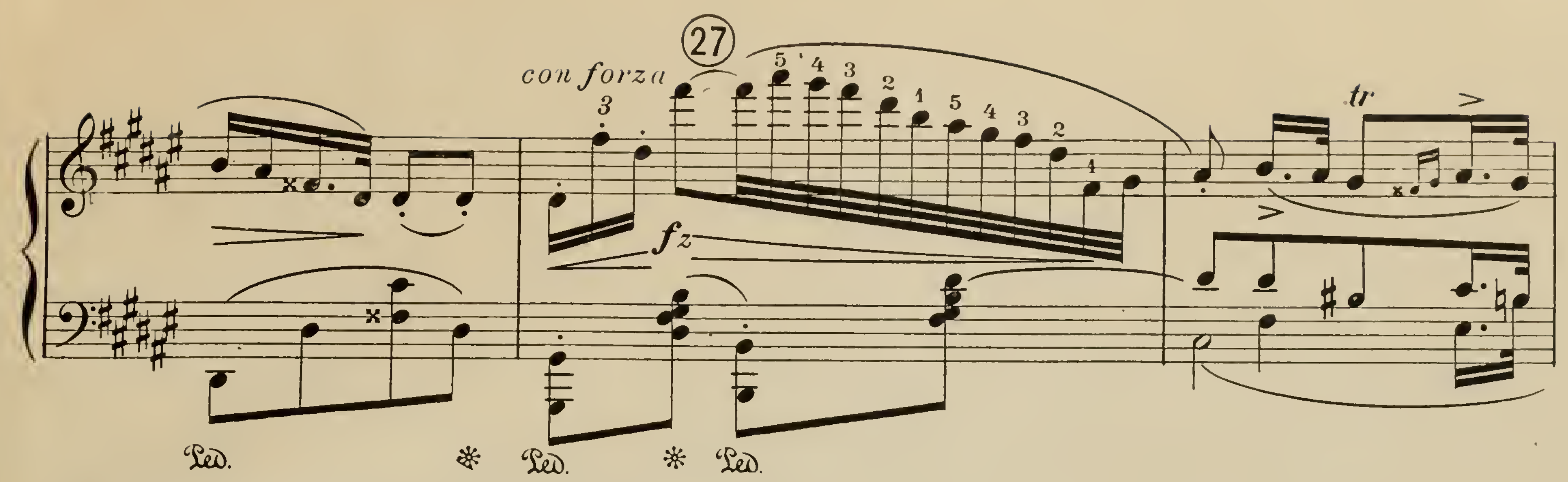


23. A partir de là commencez un *decrescendo* qui durera jusqu'au point d'orgue précédant la rentrée. Pendant tout ce *decrescendo*, donnez l'impression d'un sanglot qui s'épuise, et qui se résigne.

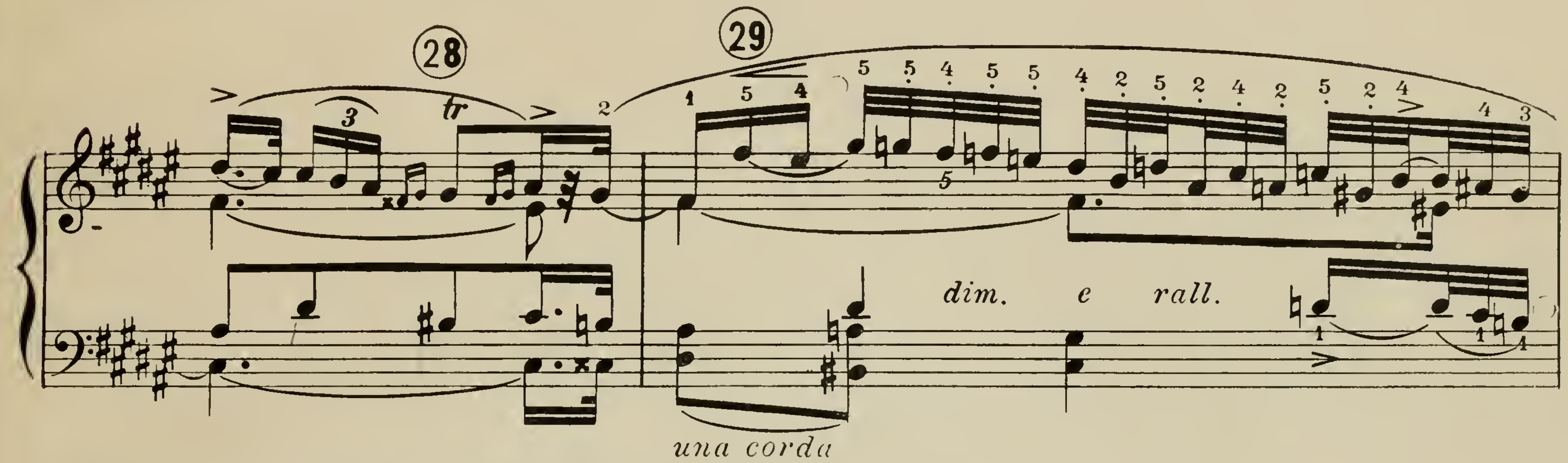
24. Long silence.
25. La paix lumineuse et douce du début réapparaît comme une consolation.



26. Le trait joué comme le précédent en tenant compte de la division que j'ai indiquée. Comme le nombre de notes en est beaucoup plus grand, la basse sera plus souple et plus élastique.
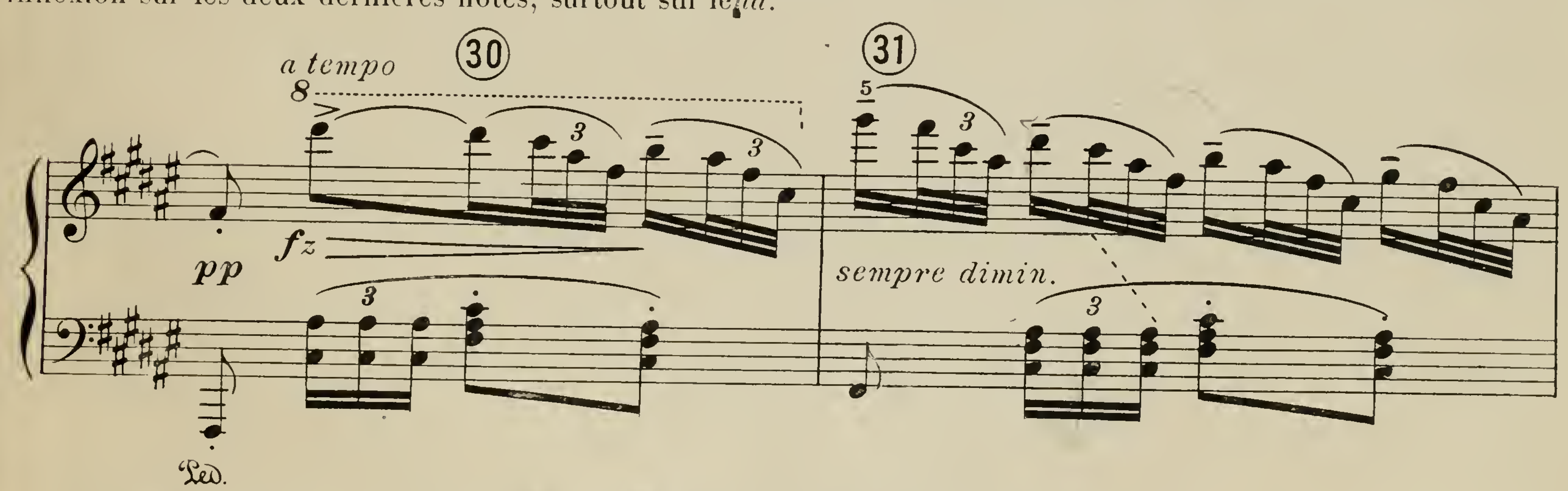


27. Exécutez le trait exactement comme il est écrit.



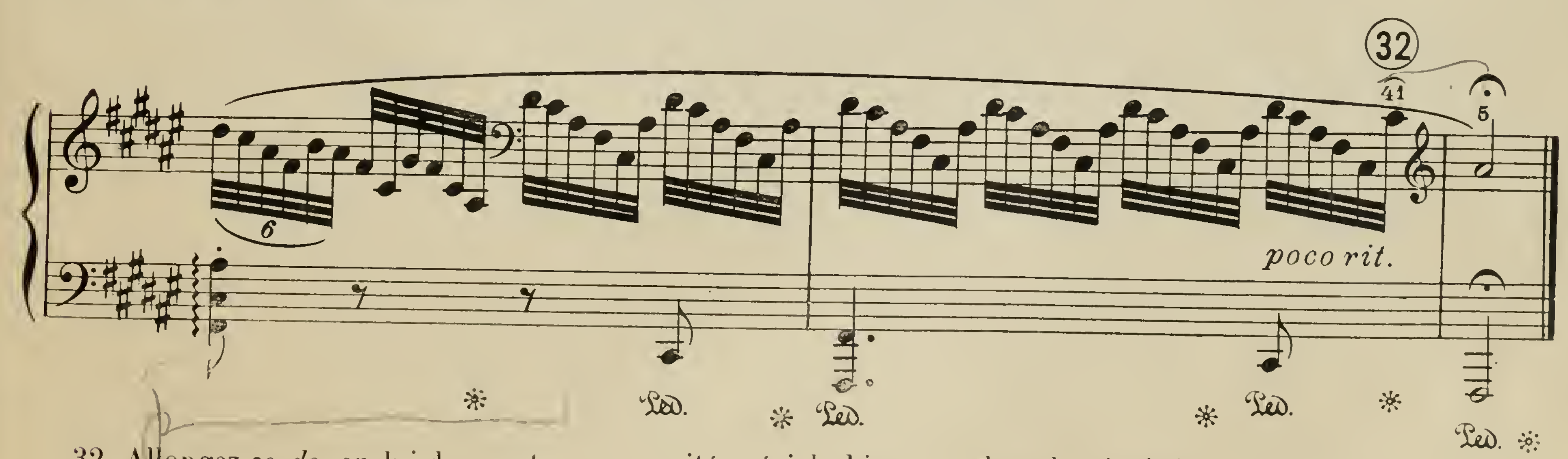
28. Le trille plus allongé qu'à la mesure précédente.

29. Absolument à l'aise. Sans recherche maniérée, mais avec un sentiment expressif très délicat. Une inflexion sur les deux dernières notes, surtout sur le *la*.



30. Très mesuré. Les triolets en triples croches à l'extrémité de chaque temps.

31. Jouez le triolet de la main gauche avant le départ des 3 triples croches de la droite. Dans presque toutes les éditions la basse est indiquée dans un rythme différent, c'est une erreur.



32. Allongez ce *do*, en lui donnant une sonorité spéciale bien que dans le *pianissimo*. Observez le doigté.

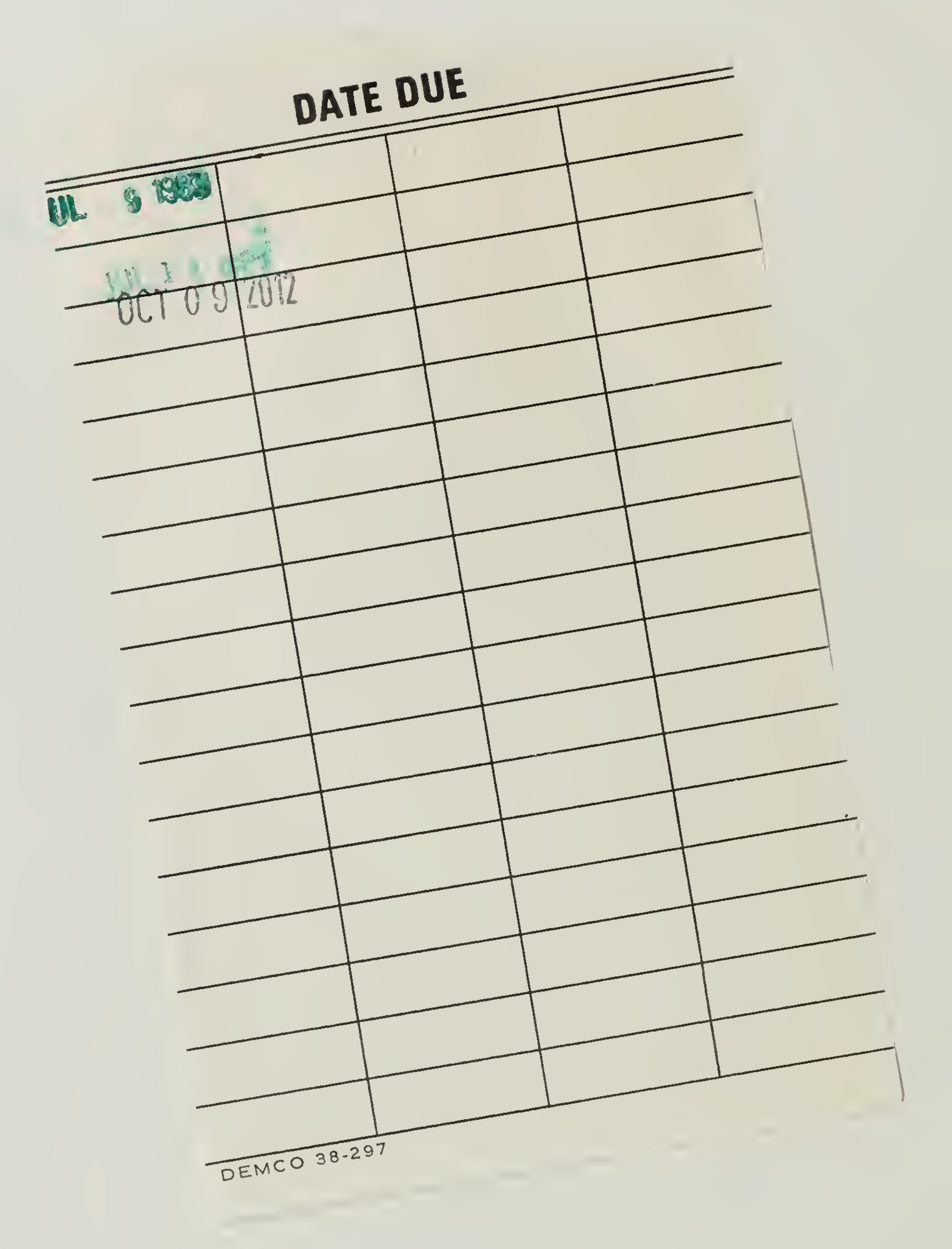
IMPRIMÉ

PAR

PHILIPPE RENOUARD

19, rue des Saints-Pères

PARIS


DATE DUE
OCT 0 9 2012
DEMCO 38-297